I-A WYSTAWA MIĘDZYNARODOWA ARCHITEKTURY NOWOCZESNEJ w WARSZAWIE

OD 27.II
DO 25.III

w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych

BLOK

Revue internationale d'avant-garde

Varsovie — Pologne, Wspólna 20 m. 39

11

Redaction: T. Żarnower & M. Szczuka
Editeur Szczęsny Rutkowski

Udział biorą:

Belgja
Czecho-słowacja
Francja
Holandja
Niemcy
Rosja
Polska

1 marzec 1926 rok III

Cena 5 zł.

L'Exposition Internationale d'Architecture moderne à Varsovie a été organisée pour manifester l'activité créatrice parmi les architectes polonais et permettre tant aux professionnels qu'au grand public de prendre connaissance des productions architectoniques étrangères. Le Comité d'organisation est composé de professeurs de l'Ecole Polytechnique, MM. Charles Jankowski et Rodolphe Swierczyński, l'architecte S. Woycicki, dr. Alfred Lauterbach, le redacteur M. Szczuka et S. Rutkowski. L'Exposition a reçu des subsides du Club Artistique Polonais, de l'Association Professionnelle des Entrepreneurs des Bâtiments, du Bureau Technique des ingénieurs Lubiński et Jaskólski, de l'Entreprise des Travaux de Construction Paul Holc et C-ie.

Komitet Organizacyjny I Wystawy Nowej Architektury utworzyli: profesorowie warszawskiej Politechniki K. Jankowski i R. Swierczyński, arch. S. Wójcicki, d-r. G. Lauterbach. redak. M. Szczuka, S. Rutkowski.

Wystawę finansowo poparli: Polski Klub Artystyczny, Stowarzyszenie Zawodowe Przedsiębiorców Budowlanych, Biuro Inżynierskie C. Lubieński i K. Jaskólski, Przedsiębiorstwo Robót Inżynieryjno-Budowlanych Paweł Holc i Sp.

L'arrivé des oeuvres tchécoslovaques et belges étant en retard, il fut impossible de les reproduire dans ce numero.

KATALOG

I-EJ WYSTAWY ARCHITEKTURY NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE

UŁOŻONY PRZEZ

JANA NAJMANA I LECHA NIEMOJEWSKIEGO

BELGJA*)

I. Hoste, Huib et Sevranckx, Victor.

WNĘTRZE NA M(IĘDZYNARODOWEJ) W(YSTAWIE) S(ZTUKI) D(EKORACYJNEJ) W PARYŻU 1925 R.

1. *fotografja z natury.*
2. *fotografja z natury.*
3. *fotografja z natury.*

II. Sevranckx, Victor.

STUDJUM PLASTYCZNE 1925 R.

1. *fotografja z natury.*

III. Velde, Henri van de

TEATR NA WYSTAWIE „WERKBUNDU“ W KOLONJI 1914 R.

1. *rzut i przekrój — cynkotyp z rysunku i pięć cynkotypów z fotografij z natury.*
2. *rzut sceny — dwa cynkotypy fotografij kuluarów i widzowni z natury i sześć cynkotypów fotografij mis-en-scène z natury.*

CZECHOSŁOWACJA*)

FRANCJA

IV. Corbusier - (Le)

DOM ZBIOROWY „IMMEUBLE-VILLAS“ KWIECIEŃ 1925 R.

1. *rzut — odbitka światłodrukowa.*
2. *przekrój — odbitka światłodrukowa.*
3. *fragment perspektywiczny elewacji — odbitka światłodrukowa.*
4. *perspektywa — odbitka światłodrukowa.*

KOLONJA MIESZKANIOWA W DZIELNICY FRUGES M. BORDEAUX 1925 R.

5. *rzut przyziemia — odb. światłodruk.*
6. *rzut piętra — odb. światłodruk.*
7. *przekrój — odb. światłodruk.*
8. *elewacja — odb. światłodruk.*
9. *perspektywa — odb. światłodruk.*

MIASTO-OGRÓD „ALVEOLES“ W DZIELNICY FRUGES M. BORDEAUX 1925 R.

10. *plan sytuacyjny — odb. światłodruk.*
11. *perspektywa — odb. światłodruk.*

V. Guevrekian, Gabriel

OGRÓD ŚWIETLNY NA M. W. S. D. W PARYŻU 1925 R.

1. *fotografja z natury.*

HOTEL KLUBU AUTOMOBILOWEGO NA RIVIERZE

2. *fotografja z modelu.*
3. *fotografja z modelu.*

WILLA P. W.

4. *fotografja z modelu.*
5. *fotografja z modelu.*

SKLEP NA M. W. S. D. W PARYŻU 1925 R.

6. *fotografja z natury.*
7. *fotografja z natury.*

SKLEP „AU SACRE DU PRINTEMPS“ 1923—1924 R.

8. *fotografja z natury. 1923-24 r.*
9. *wnętrze—1923 r.—fotografja z natury.*
10. *wnętrze—1923 r.—fotografja z natury.*

SKLEP Z JEDWABIAMI „SIMULTANÉ“ W SALON D'AUTOMNE 1924 R.

11. *fotografja z natury.*

VI. Lurçat, André

DOMY SZEREGOWE Cite Seurat — lot. 4.

1. *rzut — odbitka światłodrukowa.*
2. *widok perspektywiczny — odb. światł.*

DOMY SZEREGOWE Cite Seurat — lot. 9.

3. *rzuty — odb. światłodruk.*
4. *perspektywa — odb. światłodruk.*

DOM SERYJNY

5. *fotografja z natury.*
6. *fotografja z natury.*

VII. Mallet-Stevens, Robert

WILLA W MEZY P. P.

1. *fotografja z natury podczas budowy.*
2. *fotografja z natury podczas budowy.*
3. *fotografja z natury podczas budowy.*

PAWILON TURYSTYKI NA M. W. S. D. W PARYŻU 1925 R.

4. *całość — fotografja z natury.*
5. *wieża — fotografja z natury.*
6. *fragment podcienia — fotografja z natury.*
7. *wnętrze — fotografja z natury.*

---

* Części eksponatów belgijskich i czechosłowackich nie pomieszczono w katalogu z powodu spóźnienia się przesyłki.

DRZEWA BETONOWE W OGRODZIE NA M. W. S. D. W PARYŻU 1925 R.
8. *fotografja z natury.*
PAWILON T. C. R. P. NA M. W. S. D. W PARYŻU 1925 R.
9. *fotografja z natury.*
WESTIBUL NA M. W. S. D. W PARYŻU 1925 R.
10. *fotografja z natury.*
HALL W AMBASADZIE NA M. W. S. D. W PARYŻU 1925 R.
11. *fotografja z natury.*
WILLA W VILLE D'AVRAY
12. *fotografja z natury.*
DWÓR NAD OISE'Ą
13. *fotografja z natury.*
WILLA NA RIVIERZE DLA HR. N.
14. *fotografja z natury.*
POKÓJ P. G. W PARYŻU
15. *fotografja z natury.*
JADALNIA P. G. W PARYŻU
16. *fotografja z natury.*
DEKORACJA DO FILMU „NIELUDZKA" (L'INHUMAINE)
17. *fotografja z natury.*

VIII. Perret, A. et G.
WIEŻA ORJENTACYJNA W GRENOBLE
1. *rzut poziomy na wysokości 0,00 — fotografja z rysunku.*
2. *rzut poziomy i przekrój na wysokości 19,80 mtr.—fotografja z rysunku.*
3. *rzut poziomy i przekrój na wysokości 60.00 mtr.—fotografja z rysunku*
4. *przekrój całości—fotografja z natury.*
5 *elewacja—fotografja z natury.*

HOLANDJA

IX Oud, J. J. P.
DOMY MIESZKALNE W TUSCHENDIJKEN W ROTTERDAMIE 1920 R
1. *Blok V, plan sytuacyjny i elewacje — odbitka światłodrukowa.*
2. *Blok V, rzuty poziome i przekroje — odbitka światłodrukowa,*
3. *Blok VI, plan sytuacyjny i elewacje— odbitka światłodrukowa.*
4. *Blok II — fotografja z natury.*
5. *Blok I — VIII, elewacja typowa wewnętrzna — fotografja z natury.*
6. *fotografja z natury.*

KOLONJA MIESZKANIOWA OUD-MATHENSSE ROTTERDAM 1922 R.
7. *Plan sytuacyjny, rzuty mieszkania typu D. oraz budynku administracji — odb światł.*
8. *rzuty mieszkań typu A, B i C — odb. światłodrukowa.*
9. *budynek administracji —fotografja z natury.*
10. *budynek administracji oraz domki typu A — fot. z natury.*
11. *budynek administracji oraz domki typu D — fot. z natury*
12. *domki typu D — fot. z natury.*
13. *domki typu A i D — fot. z natury.*
14. *domki typu B — fot. z natury.*
DOM SZEREGOWY W HOEK VAN HOLLAND 1924 R.
15. *plan sytuacyjny, rzut i elewacje — odbitka światłodruk.*
16. *perspektywa — odb. światłodruk.*
DOM „SEMI-PERMANENTE" w Rotterdamie 1923 R.
17. *Szkic rzutu i elewacji — odb. światł.*
18. *fotografja z natury — odbitka druk.*

CAFÉ-RESTAURANT „DE UNIE" ROTTERDAM 1925 R.
19. *rzuty przyziemia i piętra — odbitka światłodruk.*
20. *rzut elewacji — odb. światłodruk.*
21. *elewacja, kompozycja barwna — odb. druk.*
22. *fotografja z natury — odb. druk.*
DOMY MIESZKALNE „SPANGEN"
23. *blok I i IV — fotografja z natury.*
24. *blok VIII — fotografja z natury.*
25. *blok IX — fotografja z natury.*

X. Ravesteyn, S. Van
MAGAZYN TOWAROWY NA STACJI KOLEJOWEJ
1. *fotografja z natury.*
2. *wnętrze hali — fotografja z natury.*
3. *wnętrze biura—fotografja z natury.*
4. *krzesło biurowe — fotografja z natury.*
5. *wnętrze — fotografja z natury.*
CENTRALA ZWROTNIC NA STACJI KOLEJOWEJ
6. *fotografja z natury.*
W. C. PERONOWE NA STACJI KOLEJOWEJ.
7. *fotografja z natury.*
DOM W UTRECHCIE
8. *wnętrzne hallu (kolor biały i niebieski) fotografja z natury.*
9. *wnętrze hallu (kolor biały i niebieski) fotografja z natury.*
10. *wnętrze pokoju do pracy (kolor czarny, szary i biały) — fot. z natury.*

WNĘTRZE I MEBLE
11. *fotografja z natury.*
12. *fotografja z natury.*
13. *szafa — fotografja z natury.*
14. *szafa — fotografja z natury.*
15. *łóżko — fotografja z natury.*
16. *krzesło — fotografja z natury.*
17. *szafka — fotografja z natury.*

XI. Rietveld
SKLEPY
1. *a) Magazyn galanteryjny w Utrechcie 1923. — fotografja z natury.*
1. *b) Sklep jubilerski w Amsterdamie 1921. fotogr. z natury.*

XII. Schröder & Rietveld
MEBLE (1)
a) dressoir 1921 r. — fotografja z nat.
b) fotel 1920 r. — fotografja z natury.
MEBLE (2)
a) wózek dziecinny, b) krzesełko dziecinne, c) krzesło, d) krzesło, e) fotel— fotografje z natury.
MEBLE (3)
a) lampa, b) stolik, c) szafa, d) fotel e) krzesło — fot z nat.
DOM SCHRÖDERA (4)
a) dom Schrödera 1924 r. b) dito, c) ditto, d) wnętrze domu Schrödera, e) ditto, f) ditto, g) ditto 1922 r. h) ditto i) ditto, 1920 r.—fotografje z natury.

XIII. Vlugt, L. C. Van der
SZKOŁA W GRONINGEN
1. *rzuty i elewacje — odbitka światł.*
2. *elewacja — fotogr. z nat.*
3. *fragment wejścia — fotogr. z nat.*
WILLA W ZUIDHORN 1926 R.
4. *rzuty — odbitka światłodrukowa.*
5. *elewacja — odb. światł.*
6. *fotografja z natury.*
DOM W ROTTERDAMIE 1923 R.
7. *fotografja z natury.*
8. *fotografja z natury.*
9. *fotografja z natury.*
10. *fotografja z natury.*

DOM BLIŹNIACZY 1924 R.
11. fotografja z natury.

NIEMCY

XIV. Glantz, Fritz

DOM CZYNSZOWY W BERLINIE—NEUKOLLN
1. elewacja — odbitka światł.
HOTEL TEL-AWIW 1925 R.
2. rzut i elewacja — odbit. światłodr.
3. widok izometryczny — odb. światł.

XV. Korn, Arthur

DOM (TYP G) W BERLIN-WESTEND 1922 — 1923 R.
1. widok od ulicy – fotogr. z natury.
2. widok od ulicy — fotogr. z natury.
3. widok od ogrodu — fotogr. z natury.
4. łazienka nad sadzawką — fot. z nat.
DOM (TYP B) W BERLIN-WESTEND 1924 R.
5. fotografja z natury.
6. fotografja z natury.

DOM WARGAFTIGA
7. fotografja z modelu.
CENTRUM HANDLOWE W HAIFIE
8 fotografja z modelu.
9. fotografja z modelu.

XVI. Mendelsohn, Erich

WIEŻA EINSTEINA 1920—1921 R.
1. przekroje — odbitka z cynkotyp.
2. rzuty — odbitka z cynkotyp.
3. fotografja z natury.
4. fotografja z natury.
5. fotografja z natury.
FABRYKA OPTYCZNA 1917 R.
6. szkic do projektu — fotogr. z rysunku.
7. szkic do projektu — fotogr. z rysunku.
FABRYKA KAPELUSZY W BERLINIE 1921 — 1923 R.
8. kotłownia — fotogr. z natury.
9. widok zewnętrzny — fotogr. z natury.
10. przędzalnia — fotogr. z natury.
11. skład węgla — fotogr. z natury.
12. widok ogólny całości.
DOM BLIŹNIACZY W CHARLOTTENBURGU 1922 R.
13. fotografja z natury.
14. fotografja z natury.
DOM „BERLINER-TAGEBLATT'U" PO PRZEBUDOWIE W 1921—1923 R.
15. fotografja z natury.
16. fragment z wejścia głównego — fotografja z natury.
17. fragment z wejścia głów. — fot. z nat.
DOM TOWAROWY JEDWABI „WEICHMANN"
18. fotografja z natury.
19. fotografja z natury.
ELEKTROWNIA W HAIFIE
20. szkic kompozycyjny—odb. z cynkotypu.
CENTRUM HANDLOWE W HAIFIE, projekt odznaczony I-szą nagrodą na konkursie w 1923 r.
21. szkic kompozycyjny—odb. z cynkotypu.
WILLA DR. G. W CHARLOTTENBURGU.
22. fotografja z natury.
23. fotografja z natury.

ZWIĄZEK SOCJALISTYCZNYCH REPUBLIK RAD.

XVII. Malewicz, Kazimierz

„BEZPREDMIETNOJE SUPREMATICZESKOJE PŁANITNOJE SOORUŻENJE"
1. rysunek oryginalny 1924 r.
ESKIZ DLIA PIERWOJ GRUPPY SUPREMATICZESKICH PŁANITOW „Pokoj", „Spokój"
2. rysunek oryginalny 1923 r.
ESKIZ DLIA PIERWOJ GRUPPY SUPREMATICZESKICH PŁANITOW „POKOJ", „SPOKÓJ"
3. rysunek orginalny 1924 r.
— UNOWIS — SUPREMATIZM — BUDUSZCZIJE PŁANITY (doma) (ZIEMLIANITOW) (liudiej)
4. rysunek oryginalny 1923 r.

XVIII. Mielnikow, Konstantin S.

PAWILON WYSTAWOWY FABRYKI MACHORKI 1923 R.
1. widok ogólny — fotografja z natury
2. szczegół elewacji — fotografja z natury.
TYPY DOMÓW MIESZKALNYCH W MOSKWIE 1922 R.
3. widok ogólny — fotografja z rysunku.
4. plan sytuacyjny — fotografja z rysunku
5. rzuty i elewacje poszczególnych mieszkań — fotografje z rysunków.
DOMY SZEREGOWE 1922 R.
6. restauracja i hotel — fotografja z rysunku.
7. restauracja i hotel — fotografja z rysunku.
STRAGANY NA RYNKU NOWO-SUCHAREWSKIM W MOSKWIE 1925 R
8. fotografja z natury.
9. fotografja z rysunku.
KREMATORJUM W MOSKWIE 1926 R.
10. fotografja z rysunku.
11. fotografja z projektu.
PAWILON Z. S. R R. NA M. W. S. D. W PARYŻU 1925 R.
12. fotografja z projektu.
13. fotografja z projektu.
GROBOWIEC LENINA W MOSKWIE 1924 R.
14. fotografja z projektu.

POLSKA.

XIX. Borowiakowa, Nicz grupa artystycz. „Praesens"

KIOSK 1926 R.?
1. widok aksonometryczny — rysunek tuszem.

XX. Brukalski, Stanisław

FOTEL NA BIEGUNACH 1926 R.
1. dwa widoki — rysunek barwnym tuszem.
SIEDMIOKLASOWA SZKOŁA POWSZECHNA 1925 R.
2. widok z lotu ptaka — rysunek tuszem.
3. rzut przyziemia — rysunek tuszem
4. rzut piętra — rysunek tuszem.
5. rzut elewacji — rysunek tuszem.
6. rzut elewacji — rysunek tuszem.

XXI. Brukalski, Stanisław i Sokołowska, Barbara

KOŚCIÓŁ W NISKOŁYZACH 1924 R.
1. a) rzut i elewacje — rysunek tuszem b) fotografje z budowy.
2. przekroje — rysunek tuszem.
3. widok perspektywiczny — akwarela org.

XXII. Cieślewski, Tadeusz

GROBOWIEC 1925 R.
1. akwarela org.

XXIII. Elkouken, B. grupa artystyczna „Praesens"

SKLEP „ADRIENNE" PARYZ 1925 R.
1. fotografje z natury.
WILLA, 1924 R.
2. fotografje (dwie) z modelu.
DOM MR. BAILLY W ITTEVILLE 1925 R.
3. rzuty (trzy) — odbitka światłodrukwa.
4. fotografje (trzy) z natury.

XXIV. Epstein, E

DOM — PRACOWNIA 1926 R.

1. *rzuty (dwa) — rysunek tuszem i dwie perspektywy—guache.*
2. *elewacje (cztery) — guache.*

XXV. Filipkowski, Stanisław
Piotrowski, Roman i
Poznański, Jerzy

DOM BLIŹNIACZY NA KOLONJI „WIKTORYN" 1925 R.

1. *rzuty, przekrój i elewacje — rysunek barwnym tuszem.*

KAWIARNIA I SKLEP NA KOLONJI „WIKTORYN" 1925 R.

2. *rzuty (dwa) — rysunek barwnym tuszem.*
3. *elewacje (dwie) — rysunek barwnym tuszem.*

XXVI. Gelbard, Jerzy

DOM ARTYSTY W KOBE 1925 R. wł. p. Masami Nakayama.

1. *rzut sytuacji—odbitka światłodrukowa.*
2. *elewacja płd. — odbitka światłodrukowa.*
3. *elewacja płn. widok perspektywiczny — odbitka światłodrukowa.*
4. *elewacja od ogrodu; widok perspektywiczny — odbitka światłodrukowa.*

XXVII. Gutt, Romuald

SZKOŁA ZAWODOWA ŻEŃSKA W WARSZAWIE 1925 R.

1. *rzuty — odbitka z cynkotyp.*
2. *widok perspektywiczny — rysunek barwnym tuszem Jerzego Woyzbuna.*
3. *widok perspektywiczny — rysunek barwnym tuszem Jerzego Woyzbuna.*
4. *perspektywa głównego wejścia — rysunek barwnym tuszem Jerzego Woyzbuna.*
5. *widok z lotu ptaka — rysunek barwnym tuszem Jerzego Woyzbuna.*

KOŚCIÓŁ W ROHOŻNICY WIELKIEJ 1925 R. (?)

6. *rzut przyziemia — rysunek tuszem.*
7. *elewacja główna i absydalna — rysunek tuszem.*
8. *elewacja boczna — rysunek tuszem.*

DOM GEN. M. Z. NA ŻOLIBORZU 1924 R. (?)

9. *rzuty i widok perspektywiczny — rysunek tuszem.*
10. *rzuty i widok perspektywiczny — rysunek tuszem.*

DOM PŁK. DR. ST. R. NA ŻOLIBORZU

11. *rzuty i widok perspektywiczny — rysunek tuszem.*

DOM MJR. Z. K. NA ŻOLIBORZU

12. *rzut i widok perspektywiczny — rysunek tuszem.*

DOM POR. W. S. NA ŻOLIBORZU

13. *rzut przyziemia i widok od ogrodu — rysunek tuszem.*

XXVIII. Inatowicz-Łubiański A.

SKLEP BRACI IŁOWIECKICH W WARSZAWIE 1925 R.

1. *wnętrze — fotografja z natury.*
2. *wnętrze — fotografja z natury.*
3. *wnętrze — akwarella.*

XXIX. Karczewski, Antoni
Koziński Piotr i
Szczuka Mieczysław grupa art. „Blok"

BLOK MIESZKANIOWY

1. *sytuacja, rzut, przekroje, fragment elewacji — rysunek tuszem.*
2. *rzut piętra, elewacja — rysunek tuszem.*

XXX. Karczewski, Antoni
Koziński, Piotr i
Żarnowerówna Teresa — grupa art. „Blok"

KINO, KAWIARNIA I RESTAURACJA 1925 R.

1. *rzuty — rysunek tuszem.*
2. *przekrój — rysunek tuszem.*
3. *elewacja główna — rysunek tuszem.*
4. *elewacja boczna — rysunek tuszem.*

XXXI. Kryński, Karol grupa artystyczna „Praesens"

URZĄDZENIE GABINETU

1. *cztery ściany, fotel, kanapa, biurko — guache.*

XXXII. Lachert, Bogdan i
Szanajca Józef — grupa art. „Praesens"

STACJA HYDRO-BIOLOGICZNA NA WIGRACH 1925 R.

1. *rzut — rysunek tuszem.*
2. *elewacja od podjazdu — guache.*

DOM SZEREGOWY W POBLIŻU WARSZTATU PRACY 1925 R.

3. *rzuty, przekrój i elewacja — rysunek tuszem.*
4. *przekrój izometryczny — rys. tuszem.*

DOM KOLONISTY W BRWINOWIE 1925 R.

5. *rzuty, elewacja — rys. tuszem.*

POLSKA WYSTAWA PRZEMYSŁOWO-HANDLOWA W KONSTANTYNOPOLU 1924 R.

6. *brama wejściowa 2 fotografje.*
7. *kiosk „Stoczni Gdańskiej" 2 fot.*
8. *fragment dekoracji 1 fot.*

XXXIII. Lier, Stefan — Akademicka Spółdzielnia Architektoniczna

KIOSK REKLAMOWY I DO SPRZEDAŻY BILETÓW LOTERYJNYCH 1926 R.

1. *warjant — model $^1/_{10}$ w. n.*
2. *warjant — model $^1/_{10}$ w. n.*

XXXIV. Malinowski, Józef — grupa art. „Praesens"

DOM MIESZKALNY MIEJSKI 1925 R.

1. *sytuacja, rzuty i przekrój — rysunek tuszem.*
2. *szczegół wieży, schemat ślimaka — przekrój fragmentaryczny, schemat ruchu, schemat instalacyj — elewacja — rys. tuszem.*

MIEJSKA STACJA BENZYNOWA 1925 R.

3. *rzut, elewacje, przekrój i widok aksonometryczny — rysunek barwnym tuszem.*

XXXV. Malinowski, Józef i
Niemojewski, Lech

WILLA NA POMORZU 1923 R.

1. *rzuty — rysunek tuszem.*
2. *model 1/50 wiel. nat.*

XXXVI. Niemojewski, Lech

KAWIARNIA „CENTRALNA" W WARSZAWIE 1925 R.

1. *fotel — rysunek barwnym tuszem.*
2. *krzesło — rysunek barwnym tuszem.*
3. *taburet — rysunek barwnym tuszem.*
4. *stolik — rysunek barwnym tuszem.*

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLJOTEKA POLSKA" W WARSZAWIE, DZIAŁ MUZYCZNY 1925 R.

5. *perspektywa wnętrza — rysunek barwnym tuszem.*

CUKIERNIA „ZIEMIAŃSKA" W WARSZAWIE, DANCING 1925 R.

6. *rzut i przekrój — rysunek barwnym tuszem.*
7. *widok perspektywiczny — rysunek barwnym tuszem.*

WZOROWA KOOPERATYWA SPOŻYWCÓW 1924 R.

8 *fotografja modelu.*
9. *fotografja modelu.*

KAWIARNIA „CENTRALNA" W WARSZAWIE 1925 R.

10. *latarnia reklamowa — rysunek barwnym tuszem*
11. *plafoniera — rysunek barwnym tuszem.*
12. *kompozycja ściany — rysunek temperą i barwnym tuszem*
13. *fotografja z natury.*

JEDNOKLASOWA SZKOŁA POWSZECHNA — TYP MINIMALNY PROGRAM M. W. R i O. P.

14 *izometryczne rzuty i przekroje — guache.*
15. *elewacje i izometrja całości — rysunek tuszem.*

XXXVII. Oderfeld, Henryk

KJOSK WYSTAWOWY 1926 R.

1. *widok perspektywiczny — rys. tuszem.*

XXXVIII. Oderfeld, Henryk
Seydenbeutel, Edward i
Syrkus, Szymon

DOM SCHRONIENIA DLA STARCÓW 1925 R.

1. *Elewacja od ul. Leszno, elew. od ul. Karolkowej, fragment przekroju— odb. światl. i 4 fotografje.*

XXXIX. Oderfeld, Henryk i
Syrkus, Szymon.

TOMASZOWSKA FABRYKA SZTUCZNEGO JEDWABIU 1925 R.

1. *elewacje, fragment widoku perspektywicznego odb. światl. i 2 fotografje z budowy.*

XL. Przybylski, Czesław

KATEDRA W KATOWICACH 1925 R.

1. *rzut — rysunek tuszem.*
2. *widok perspektywiczny — rysunek tuszem.*
3. *widok perspektywiczny — rysunek tuszem.*

TEATR MIEJSKI W LODZI 1924 R.

4. *rzut całości — odbitka światłodr.*
5. *widok perspektywiczny — rysunek piórkiem.*
6. *widok perspektywiczny — rysunek piórkiem*
7. *otwór sceniczny — szkic węglowy.*
8. *ściana widzowni — szkic węglowy.*
8. *a) plafon — szkic węglowy.*

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE 1924 R.

9. *rzut, widok perspektywiczny — rysunek tuszem.*

CENTRALNE ARCHIWUM PAŃSTWOWE W WARSZAWIE 1921 R.

10. *rzut, widok perspektywiczny — rysunek piórkiem.*

CENTRALNE ARCHIWUM PAŃSTWOWE W WARSZAWIE 1925 R.

11. *rzut — odbitka światłodrukowa.*
12. *widok perspektywiczny — rysunek piórkiem.*
13. *portal w dziedzińcu — rysunek piórkiem.*

XLI. Rafałowski, Aleksander — grupa artystyczna „Praesens".

POKÓJ DZIECINNY 1926 R.

1. *wnętrze — gauche.*

XLII. Rogaczewski, Bogumił

PAWILON WYSTAWOWY 1926 R.

1. *widok perspektywiczny. Rysunek barwnym tuszem. B. Pniewskiego,*

XLIII. Rudolf, Stefan

SKRZYŻOWANIE MOSTÓW — FANTAZJA KOMPOZYCYJNA 1925 R.

1 *akwarela.*

KOŚCIOŁEK WIEJSKI — FANTAZJA KOMPOZYCYJNA 1925 R.

2. *akwarela.*

XLIV. Saski, Kazimierz i
Weinfeld, Mieczysław

SPÓŁDZIELNIA MIESZKANIOWA PROF. WOLNEJ WSZECHNICY POLSKIEJ 1926 R.

1. *rzut przyziemia — rysunek ołówkiem*
2. *widok perspektywiczny — rysunek ołówkiem.*

XLV. Sienicki, J.

DOM ARCHITEKTA.

1. *rzut — rysunek piórkiem.*
2. *widok perspektywiczny — akwarela.*

XLVI. Stażewski, H.

WNĘTRZE 1926 R.

1. *guache.*

XLVII. Stefanowicz, Jan

OSIEDLE ARTYSTÓW PLASTYKÓW 1926 R.

1. *rzut przyziemia i piętra — rysunek tuszem.*
2. *rzut elewacji bocznej południowej — guache.*
3. *rzut elewacji bocznej północnej—guache.*
4. *rzut elewacji głównej — guache.*
5. *model 1/75 wielkości naturalnej.*

OSIEDLE ARTYSTÓW PLASTYKÓW 1925 R. (szkic projektu).

6. *rzut elewacji zachodniej—odbitka światłodrukowa.*
7. *rzut elewacji południowej—odbitka światłodrukowa.*
8. *widok perspektywiczny—odbitka światło. drukowa.*

SZKOŁA W SIEMIATYCZACH 1926 R.

9. *rzut przyziemia — odbitka światłodrukowa.*
10. *rzut elewacji — rysunek barwnym tuszem.*
11. *widok perspektywiczny — rysunek tuszem.*

SALA WYSTAWOWA OSIEDLA PLASTYKÓW.

12. *przekroje poprzeczne — odb. światłodr.*
13. *przekroje podłużne — odb. światłodr.*
14. *rzut poziomy nad ziemią—odb. światłodr.*
15. *rzut poziomy pod ziemią—odb. światłodr.*

XLVIII. Syrkus, Szymon

DOM MIEJSKI INTELIGENCJI ZAWODOWEJ 1926 R.

1. *rzut poziomy, elewacja, perspektywa i fotografje urządzeń mieszkaniowych zastosowanych w projekcie.*

XLIX. Syrkus, Szymon
Szczuka, Mieczysław i
Żarnowerówna, Teresa — grupa art. „Blok"

DOM MIESZKALNY — FRAGMENT KOOPERATYWY.

1. *a) sytuacja — guache b) rzut — rysunek tuszem.*
2. *rzuty — rysunek tuszem i zestawienia barwne.*
3. *przekrój, elewacje — rysunek tuszem — i studjum barw.*

DOM MIESZKALNY DLA BEZDZIETNYCH MAŁŻEŃSTW I KAWALERÓW 1925 R.

4. *rzuty, przekroje, elewacje i wid. persp. — rys. tuszem.*

L. Tołłoczko, Kazimierz

DOM MIESZKALNY NA ŻOLIBORZU PRZY UL. ŚMIAŁEJ Nr. 16.

1. *rzut przyziemia, i widok perspektyw—odb. światłodruk.*

DOM MIESZKALNY NA ŻOLIBORZU PRZY UL. ŻÓŁWIEJ Nr. 7.

2. *rzuty — rysunek tuszem.*
3. *widok perspektywiczny—rysunek tuszem.*

SĄD OKRĘGOWY W PIŃSKU 1925 R.

4. *rzut elewacji — odbitka światłodrukowa.*

DOM AKADEMICKI 1925 R.

5. *widok perspektywiczy — rysunek węglem.*

LI. Tołłoczko, Kazimierz i Zborowski, Bruno

SZKOŁA KUPIECKA NA POWIŚLU 1925. R.

1. *rzut przyziemia — odbitka światłodrukowa.*
2. *rzut elewacji — odbitka światłodrukowa.*

LII. Tyski, J.

DOM CZYNSZOWY.

1. *rzut przyziemia — rys. barwn. tuszem*
2. *widok perspektywiczny – rys. węglem*

LIII. Witkiewicz-Koszczyc, Jan

PAWILON ZAKŁADÓW DOŚWIADCZALNYCH

1. *elewacja — rysunek orginalny.*

LIV. Zborowski, Bruno — Akademicka Spółdzielnia Architektoniczna.

DOM SPÓŁDZIELNI ARCHITEKTONICZNEJ 1925 R.

1. *rzut przyziemia—guache Jana Mucharskiego i Jerzego Pańkowskiego*
2. *rzut elewacji — guache J. Mucharskiego i J. Pańkowskiego*
3. *rzut elewacji — guache J. Mucharskiego i J. Pańkowskiego.*
4. *widok perspektywiczny – guache J. Mucharskiego i J. Pańkowskiego.*

Wieża orjentacyjna w Grenoble

Wieża ta została zbudowana w celu dostarczenia turystom punktu obserwacyjnego, położonego w centrum najpiękniejszych gór Francji, skąd mogliby oni dojrzeć wokół siebie całokształt tych gór i ich główne szczyty.

Ma ona 95 m 50 cm wysokości, podstawa jej wynosi 9 m 40 cm w średnicy, czyli mniej niż $^1/_{10}$ wysokości (szerokość podstawy wieży Eiffel stanowi $^1/_3$ wysokości wieży).

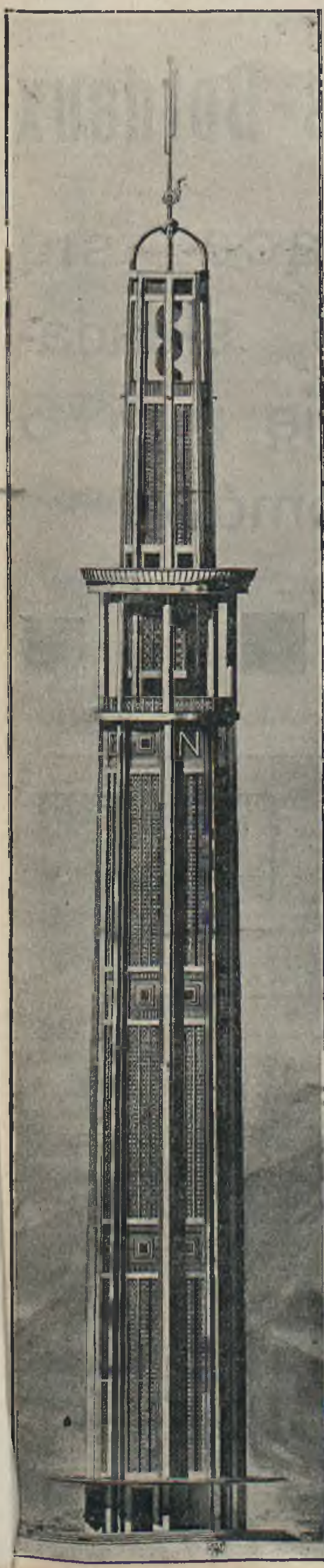
Jest ona założona na 72 palach żelazobetonowych wysokości 11 m związanych u góry koroną grubości 0,8 m. Z korony tej wychodzi szkielet wieży, składający się z 8 głównych słupów, usztywnionych 4 belkami, obliczonemi na wytrzymanie naporu wiatru, którego siłę przyjęto 270 kg. na m kw.

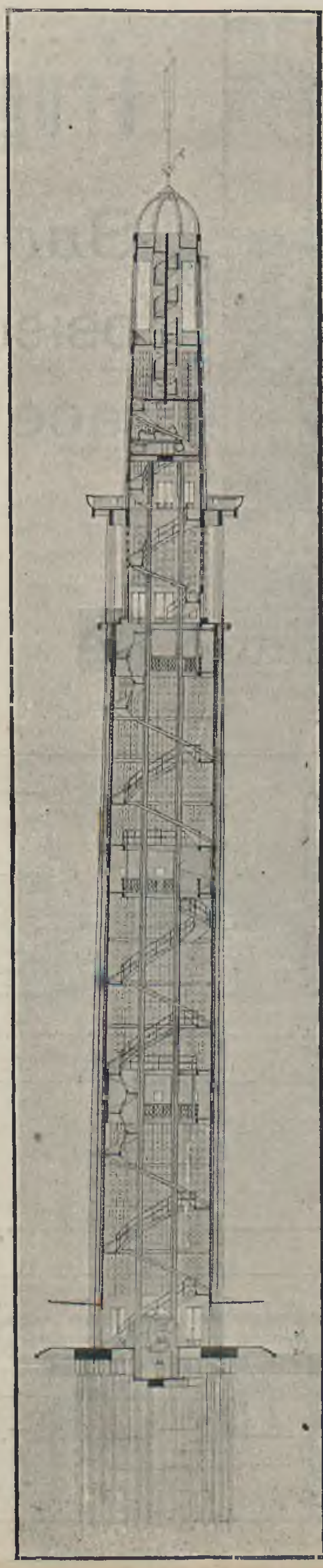
Dla wypełnienia szkieletu użyte zostały ażurowe płyty betonowe wielk. 0,60×0,60 m. o powierzchni zewnętrznej ukształtowanej w formie łuski w celu ułatwienia ścieku wód deszczowych.

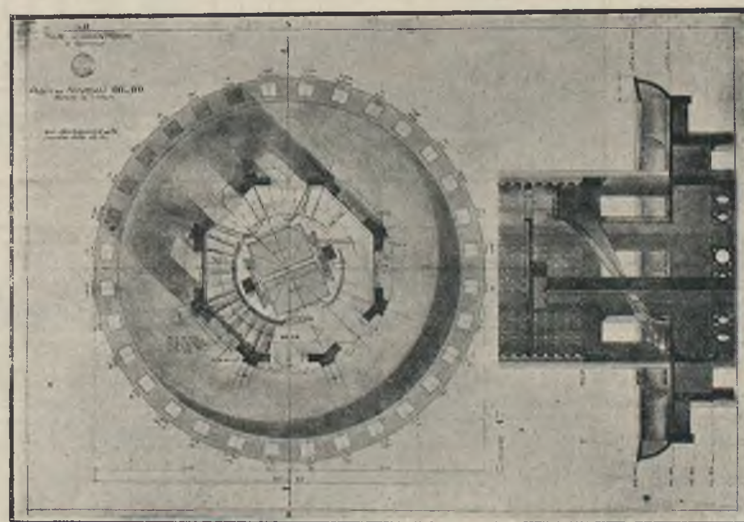
Dwie windy i schody obsługują platformę, na której znajduje się tablica orjentacyjna.

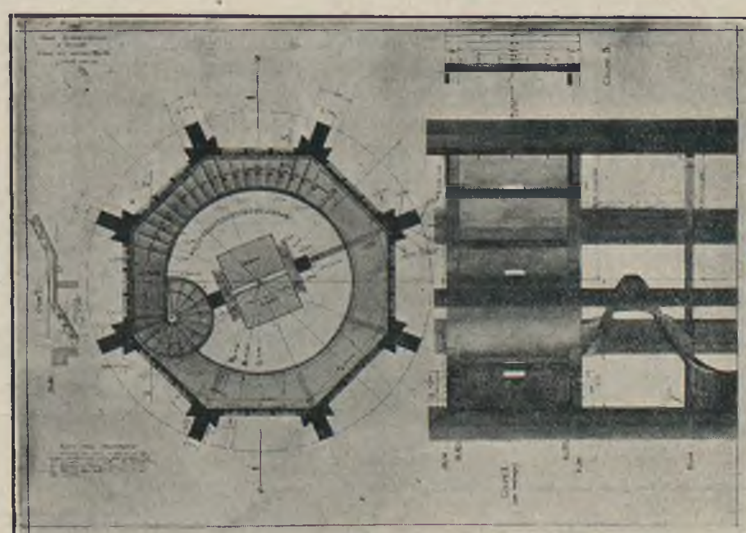
Na zbudowanie tej wieży wraz z wypełnieniem zostało użyte 700 m sz. betonu.

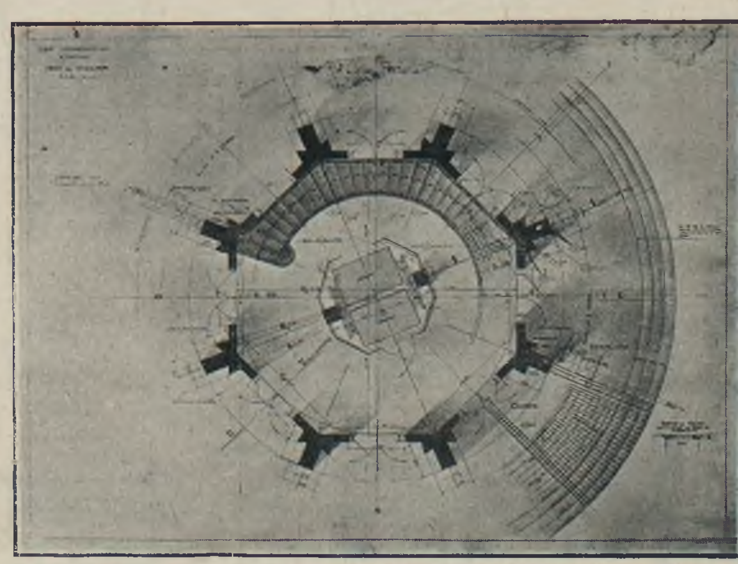
Budowa trwała 9 miesięcy.



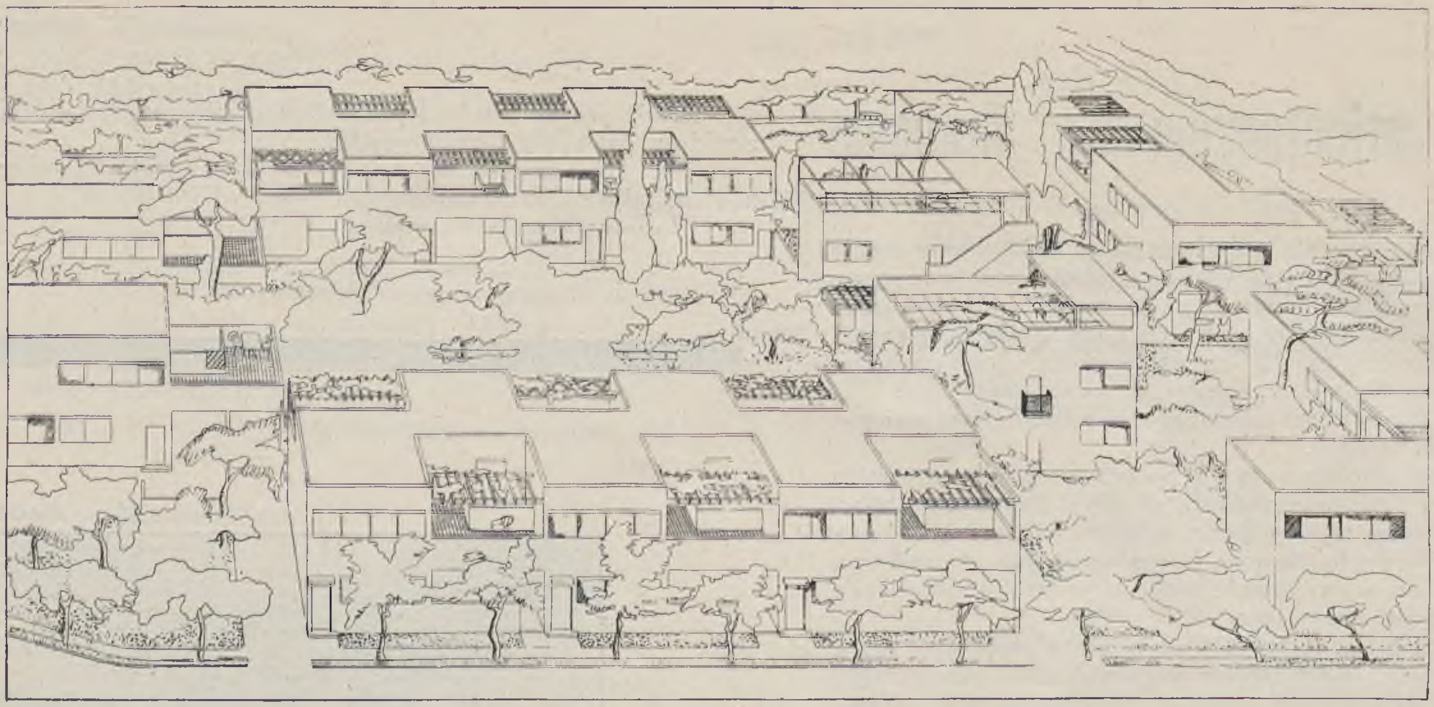


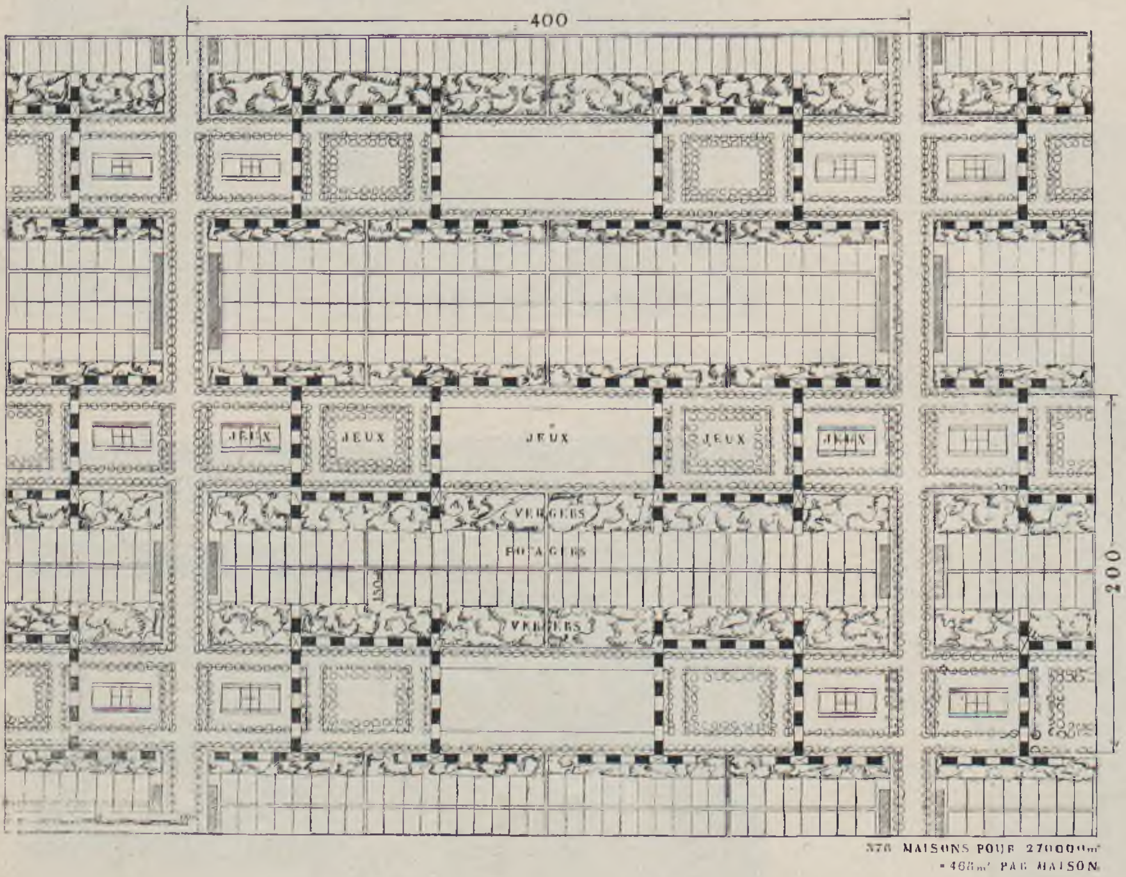






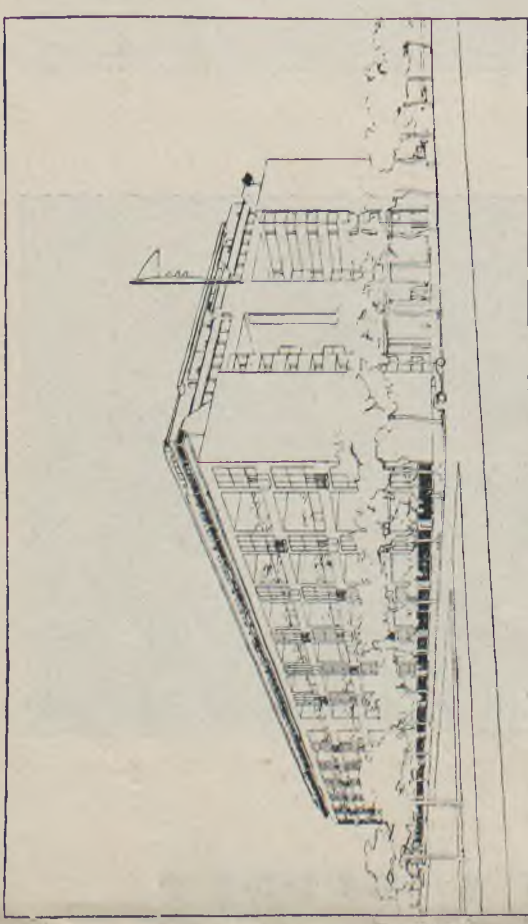
G. I A. PERRET



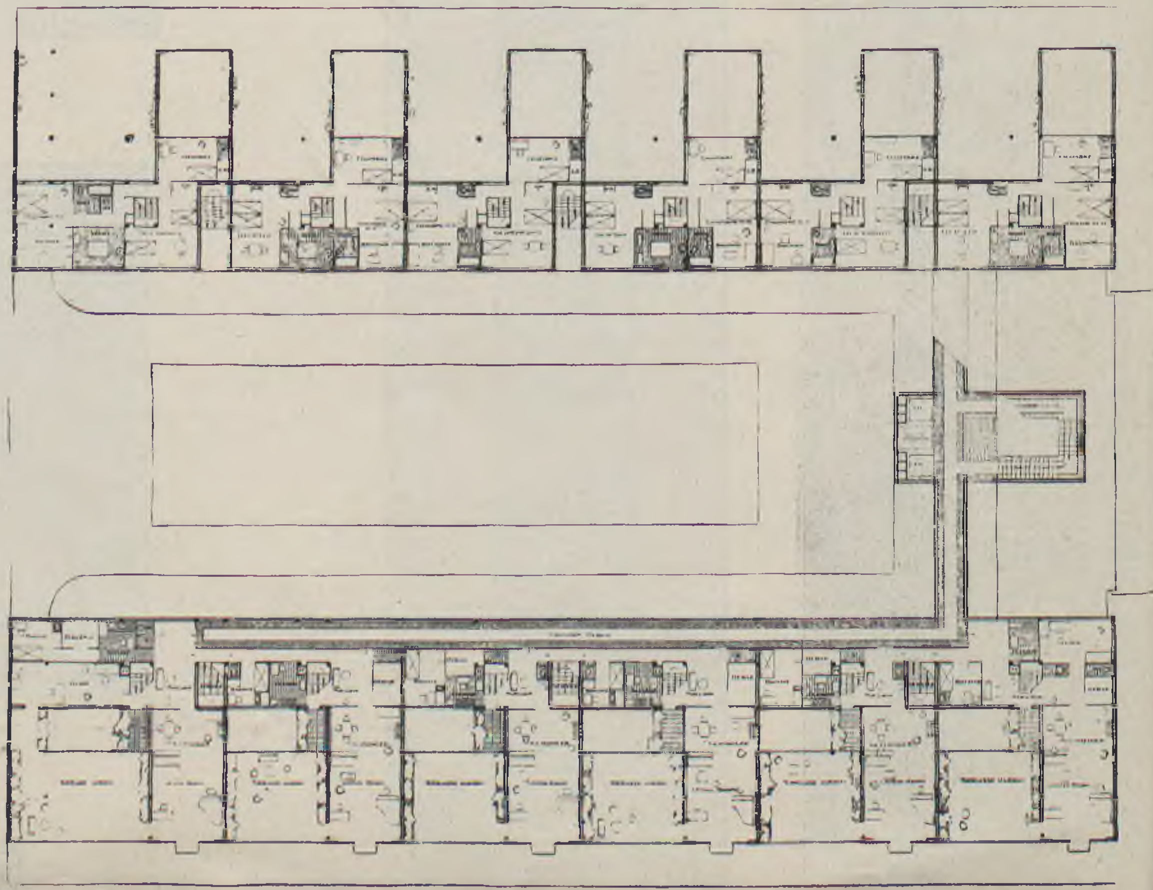


Fruges-Bordeux

Budujące się osiedle składające się z 576 domów

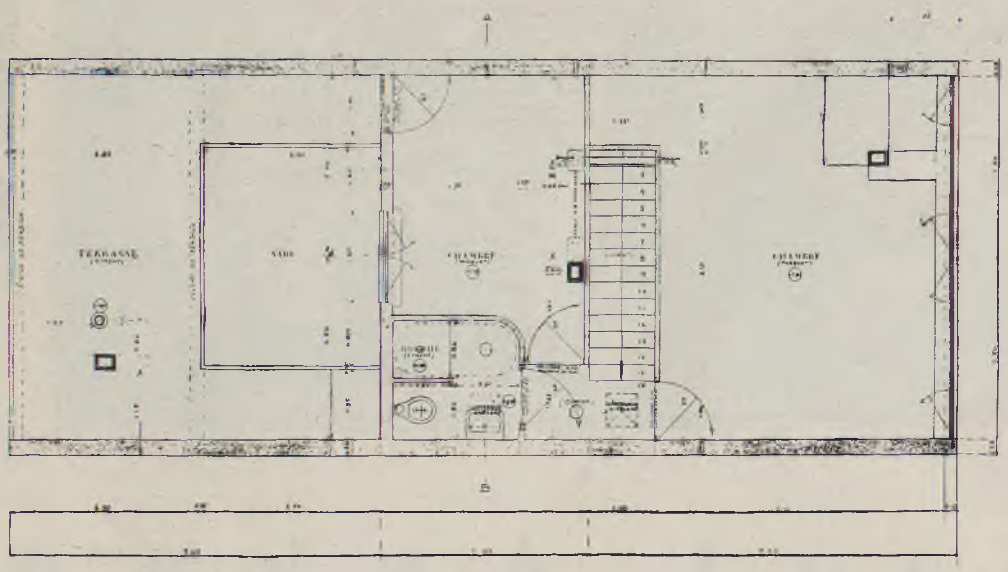


Dom—willa



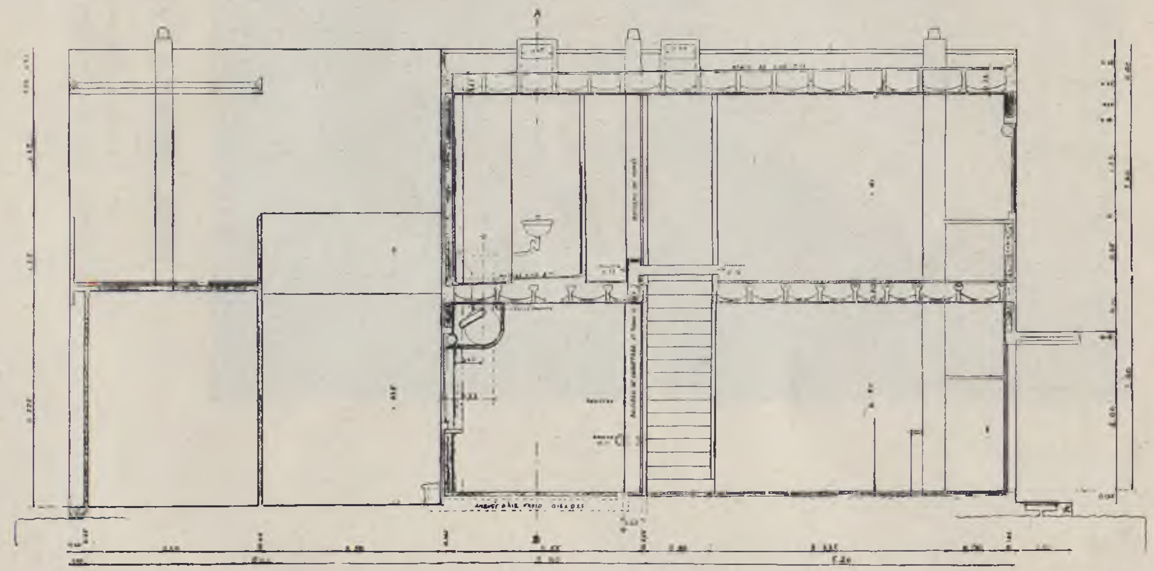
LE CORBUSIER-SAUGNIER

FRUGES-BORDEAUX PLAN ETAGE 6 1 **527**



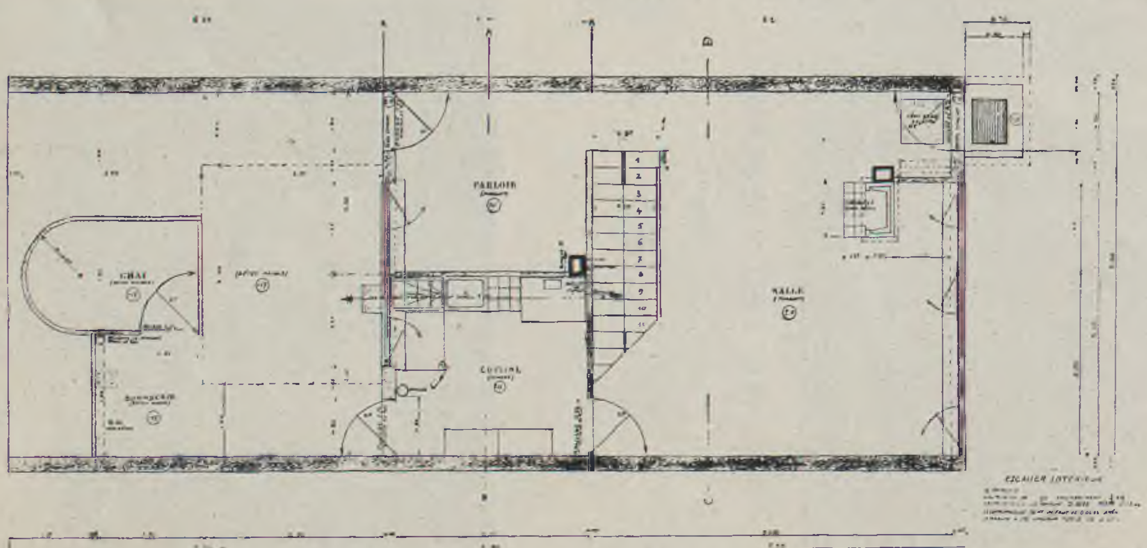
ECHELLE

FRUGES-BORDEAUX COUPE 6 2 **530**



ECHELLE

FRUGES-BORDEAUX PLAN REZ-DE-CHAUSSÉE 6 1 **526**



ECHELLE

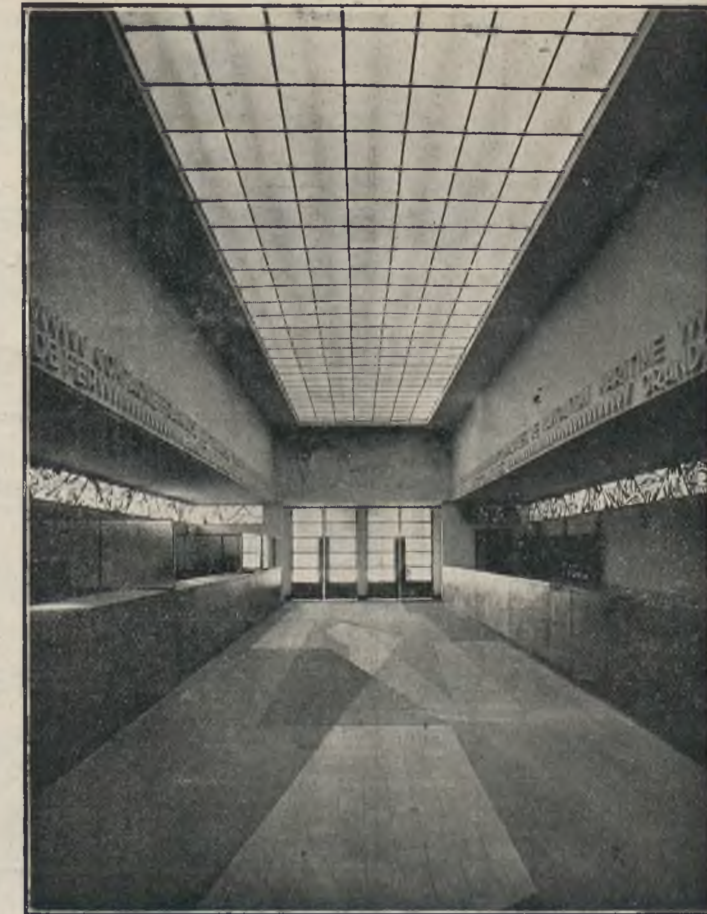
FRUGES-BORDEAUX FAÇADES 61 - 62 **525**





ROB. MALLET STEVENS

Pokój p. G. (Paryż)



ROB. MALLET STEVENS

Pawilon turystyczny
Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu



ROB. MALLET STEVENS

Willa w „Ville d'Avray"



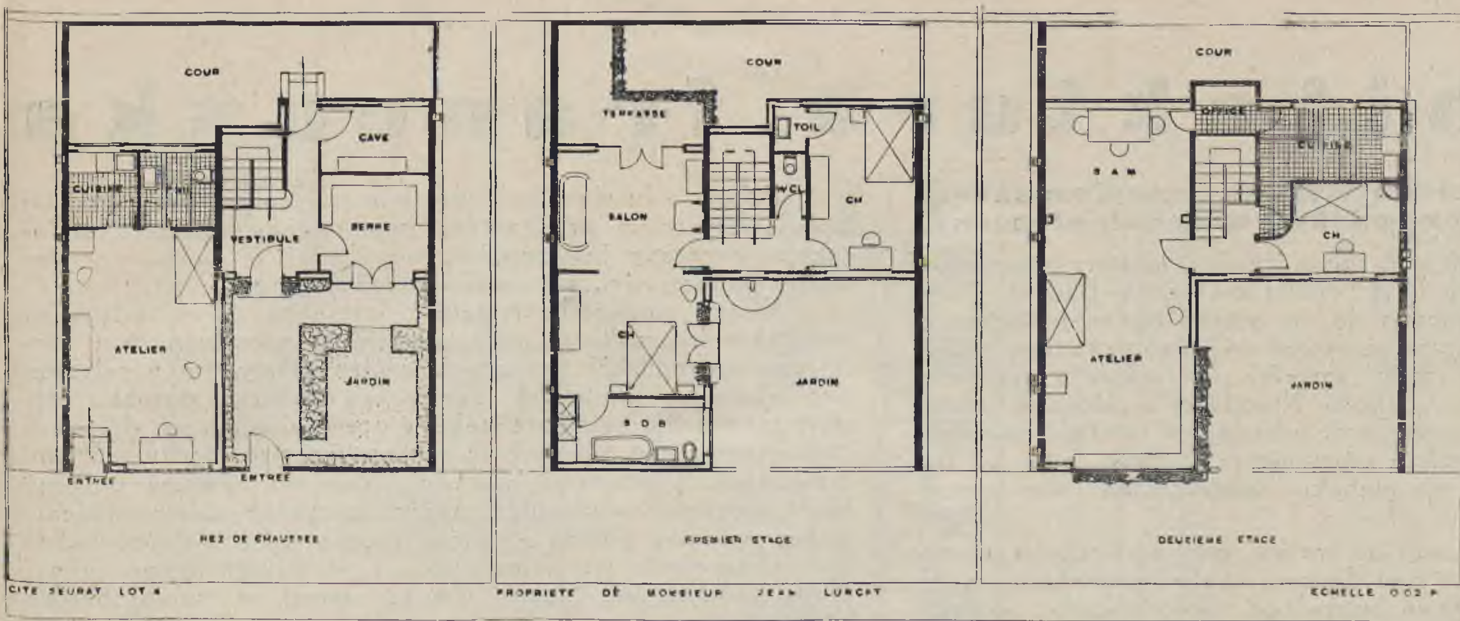
GAB. GUEVREKIAN

Willa p. W. (1924)

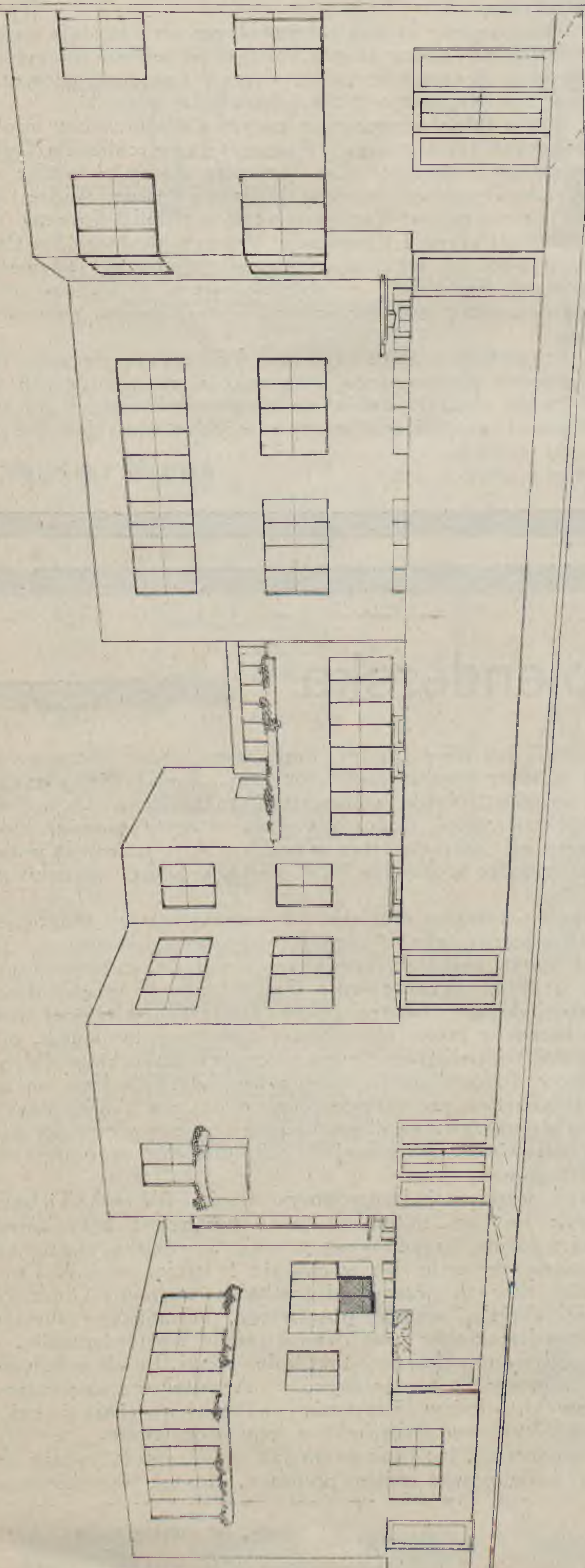


GAB. GUEVREKIAN

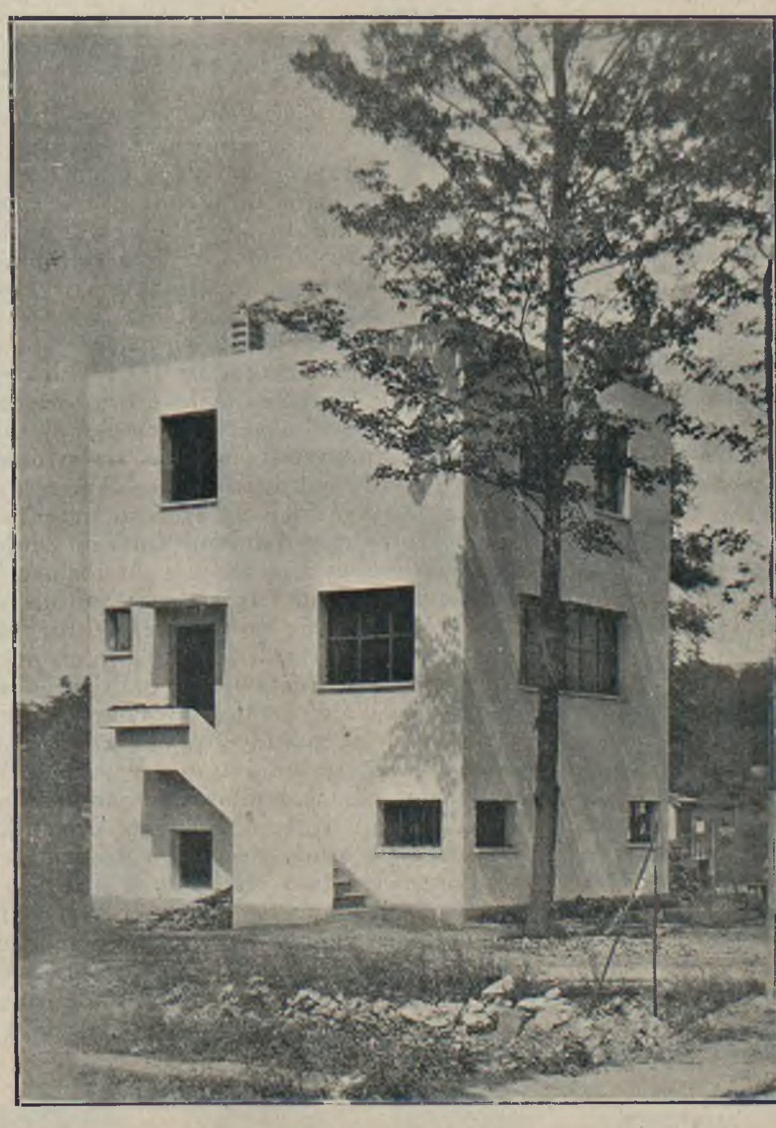
Sklep tkanin „Simultané"



CITE SEURAT



André Lurçat



Dom pod Paryżem

Architektura francuska

Jej bilans aż do wysiłku współczesnego: tradycja Porzucona od 1820, wiek cały stracony.

Ten opłakany rezultat mimo wysiłku, niestety odosobnionego, architektów takich jak Viollet-le Duc, de Baudet, Tony Garnier, Perret, starających się na wiązać tradycję, tłómaczy się zbyt wielkim ogólnym zaufaniem do organizowanego przez następujące po sobie rządy systemu nauczania w szkołach państwowych. Nasza „Szkoła Narodowa“ założona temu lat sto na fałszywych zasadach, udzielająca nauki martwej, nierealnej, opartej na złym zrozumieniu tradycyj, musi od tej choroby umrzeć; choroba głęboko zakorzeniona, nie mamy na nią żadnego leku.

W pierwszych latach po wojnie, paru architektów, zastanowiwszy się poważnie nad duchem czasu i potrzebami epoki spróbowało ustalić prawa estetyczne i techniczne nowych pomieszczeń, dopasowanych do życia współczesnego, i wzbogaconych wszystkiemi olbrzymiemi możliwościami rozkwitu przemysłowego. W zrozumieniu celowości takiego wysiłku, najmłodsi architekci zaczynają organizować się poza oficjalnemi ugrupowaniami, opowiadają się po stronie zwiastunów.

Francuz z natury bystry, ale także nieufny, boi się zawsze nowatorów: bacznie ich obserwuje, zanim uzna.

Nieufność ta staje się dla nas nową siłą: gdyż wytrwają jedynie ludzie płomienni, lubiący walkę i przeczenie. Automatycznie odpadają powierzchowni naśladowcy. Wysiłki stają się tembardziej celowe i jasne.

Jest nas kilku nowoczesnych architektów we Francji, wszyscy uważani być możemy za nowotorów (Guewrekian, Le Corbusier, André Lurçat, Mallet-Stevens, Moreux, ze starszych Perret, Tony Garnier). Niestety, trudność działania tak nielicznych, powiększona jest jeszcze przez nasze instynkty, podstawowo indywidualistyczne. Brak organizacji, — rozbicie wysiłków i wskutek tego żadnego wpływu na konkursy instytucji publicznych, żadnej pomocy od Państwa w propagandzie we Francji i zagranicą.

Fakty to bardzo dotkliwe w naszej epoce, potrzebującej przedewszystkiem architektury kolektywnej. Obecnie architekt nowoczesny jest zupełnie we Francji odosobniony, nieznany publiczności, zapoznany przez artystów.

Należy podkreślić ciągłość instynktu, który odstręcza architekta francuskiego od poszukiwań teoretycznych i kieruje go do realizacji łączących zalety plastyczne z zaletami budowlanemi. W latach tych, o tak bogatym dorobku plastycznym, a dla nas architektów tak ubogich w doświadczenia techniczne, trudno było utrzymać miarę między teorjami myślowemi i prawami budowy. Należało również uniknąć niebezpieczeństwa ideologji maszynistycznej — złe zrozumienie nowej odmiany piękna — która mogła jedynie doprowadzić do unicestwienia wszelkiego życia i wszelkiego liryzmu w wyrazie plastycznym naszej sztuki, samej w sobie bardzo abstrakcyjnej.

Wszyscyśmy zaczęli od zupełnego wyrzeczenia się wszelkich formułek dekoracyjnych, stosując się jedynie do materjału, nieomylnie dającego jednolity wygląd i prostotę wyrazu, konieczne i ścisłepodstawy dla odnowienia plastyki.

Przez takie wyrzeczenie przyswajaliśmy sobie zdobycze doświadczeń kubistycznych. Pierwsze nasze realizacje (Guewrekian: sklepy i ogrody; — Le Corbusier: domy prywatne w Paryżu i okolicy, miasto ogród w Bordeaux-Pessac; André Lurçat: domy prywatne w Paryżu i okolicy; Mallet-Stevens: domy prywatne w Paryżu i Prowancji; Moreux: pracownia w Paryżu, willa w okolicy) wykazują, że posługujemy się jedynie podstawowemi kształtami, — objętościowemi — kubem, pryzmą, cylindrem, sferą, powierzchniami — kwadratem, prostokątem, kołem.

Przyszłość pokaże czy takie wyrzeczenie się, jako skutek purytanizmu plastycznego i warunków ekonomicznych epoki posłuży do ukształtowania architektów-odnowicieli od stu lat przerwanej tradycji, celu wysnuwających z samych siebie prawa własnej estetyki.

Paryż, Styczeń 1926 r.

ANDRÉ LURÇAT

Nowoczesna architektura holenderska

O rozwoju sztuki nowoczesnej, a specjalnie architektury, trudno jest mówić już dzisiaj, gdyż brak nam jeszcze dystansu historycznego, który niejedno z naszych rewolucyjnych zamierzeń ujmie w ramy ewolucyjnego rozwoju. Być może jednak tendencje nowoczesnego holenderskiego budownictwa stanowią pewien wyjątek. Nowa architektura rozpoczyna się od chwili zerwania z akademizmem Drogę tę zapoczątkował w Holandji architekt Cuypers budową dworca w Amsterdamie, która to budowla była wprawdzie bardziej duchowem niż formalnem odstępstwem od „starego", lecz w każdym razie stanowiła podstawę dla poczynań głównego prowodyra „modernizmu" w Holandji, mianowicie dla architekta H. P. Berlage, twórcy gmachu giełdy amsterdamskiej.

Berlage — znakomita osobistość jako człowiek i architekt — przekonany o tem, że architektura jest zawsze wyrazem epoki — uważał, iż kształty narzucane przez akademizm i eklektyzm reprezentują jego epokę w sposób niegodny i bezduszny. Drogą wnikliwego wyczucia starał się Berlage znaleść odpowiedni wyraz swej epoki, unikając form przebrzmiałych, dzięki czemu zrobił pierwszy krok w kierunku architektury wyzwolonej z ornamentów, a przez akcentowanie funkcjonalnych części budowli, zwrócił uwagę na stosunki i na kształt, nie zaś na stronę zdobniczą architektury. Gmach giełdy amsterdamskiej dał tu tylko pewne wytyczne. Lecz niebawem budownictwo Amsterdamu popadło raczej w jakieś chorobliwie reakcyjne tendencje, odwracając się od tych właśnie purytańskich założeń, a przeciwnie, hołdując indywidualistyczno-romantycznym igraszkom (Van der Klerk, P. Kramer i inni) które były dziełami bardzo zdolnych rysowników (odnosi się to do van der Klerk'a) lecz nie mogły stanowić architektóry o trwalszem znaczeniu i doniosłości Duchowe dziedzictwo po Berlage objął więc nie Amsterdam lecz Rotterdam. Dzieła bowiem, których twórcy są samotniczemi fantastami nie odgrywają roli ewolucyjnej, należą raczej do zbiorów osobliwości. Tym zaś, który historję nowej architektury holenderskiej, wprowadził do ogólnej historji budownictwa europejskiego jest J. J. P. Oud — budowniczy trzech tysięcy tanich mieszkań w Rotterdamie.

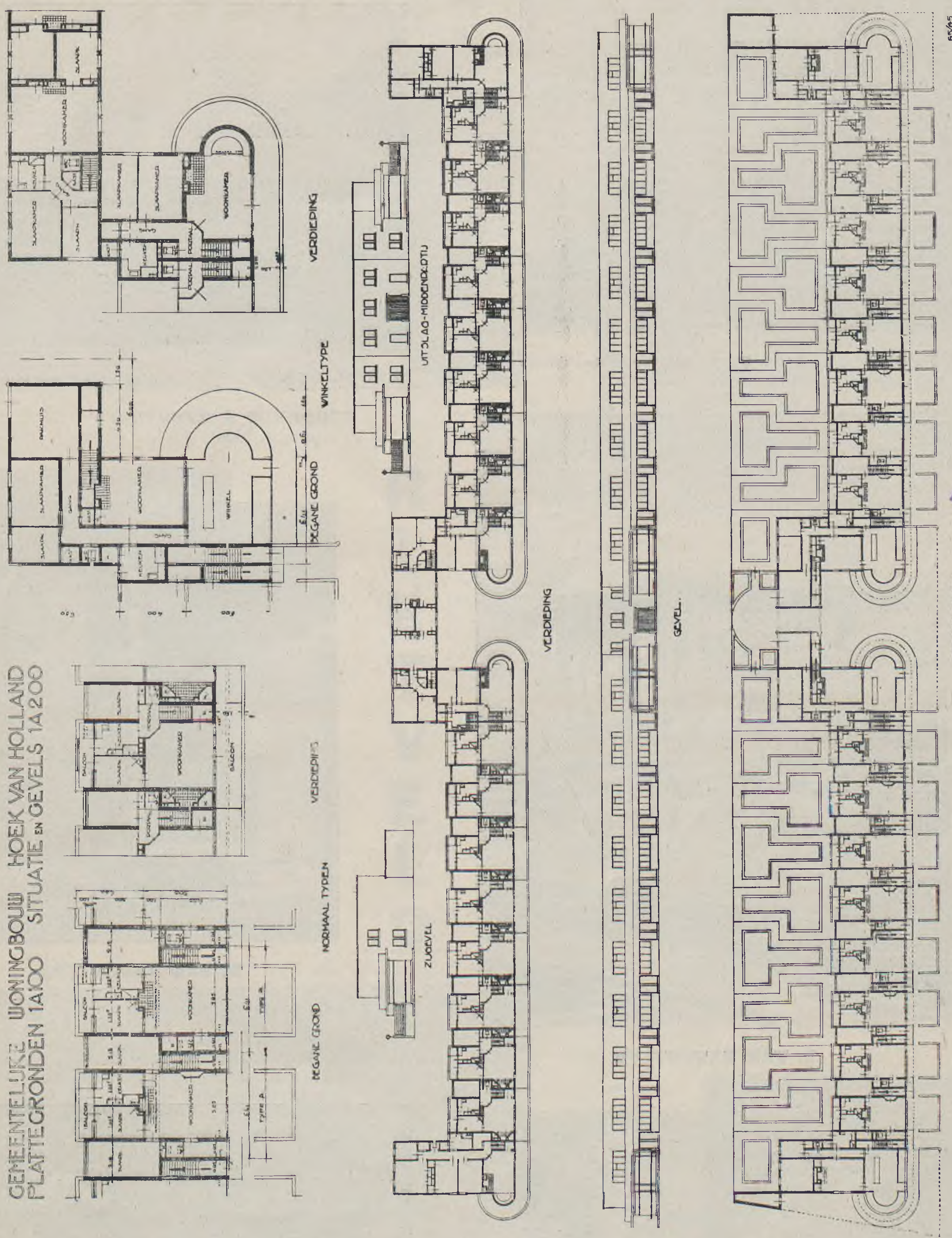
Oud nie należy bynajmniej do przedstawicieli tych „modernistów", którzy skutkiem jednostronnego ujęcia bądź techniki, bądź też momentów uczuciowych, spychają sztukę w chaos sprzecznych teoryj; jest on natomiast ponadpartyjnym poszukiwaczem przyszłości, mającym na oku wiecznie idealny cel sztuki połączenia treści z formą, funkcji wewnętrznej z zewnętrznym przejawem. Oud miał swoje zadanie i swe posłannictwo. W czasie kiedy cała Europa szarpała się w chaosie wielkiej wojny, i nic nie budowała, Oud tworzył całe dzielnice miasta, dając tem samem możność nowych wzorów i punktów wyjścia. Obok Oud'a należy wymienić jeszcze jednego rotterdamskiego architekta — van der Vlugt'a, artystę poważnego, hołdującego tymsamym poglądom. Dziś można bez przesady mówić o nowej architekturze rotterdamskiej w przeciwieństwie do amsterdamskiej.

Ponieważ chodzi tu o pokrewieństwo duchowe a nietylko formalne, przeto naprzykład architekt holenderski Dudok w Hilversum, należy pomimo pewnej suchości i abstrakcyjności swych form, raczej do grupy amsterdamczyków. Architektura wnętrz posiada obecnie w Holandji dwuch tęgich przedstawicieli: van Ravesteyn i Rietveld, obaj w Utrechcie. Jakkolwiek różnią się oni dość znacznie, to jednak łączy ich wspólny cel — harmonijne zespolenie współczesnego człowieka z jego otoczeniem.

Nowoczesna architektura holenderska nie jest żadnem zagadnieniem narodowem, lecz tak samo jak ongiś gotyk, rodząc się we Francji a renesans w Italji, zdobyły świat cały, dziś zdaje się Holandja podejmować misję podobną, nosząc w sobie zarodki „stylu międzynarodowego".

Inż. P. MELLER.
Rotterdam,

Styczeń 1926.


GEMEENTELIJKE WONINGBOUW HOEK VAN HOLLAND
PLATTEGRONDEN 1A100 SITUATIE EN GEVELS 1A200
BEGANE GROND
NORMAAL TYPEN
VERDIEPING
BEGANE GROND
WINKELTYPE
VERDIEPING
ZIJGEVEL
VERDIEPING
GEVEL
BEGANE GROND

J. J. P. OUD



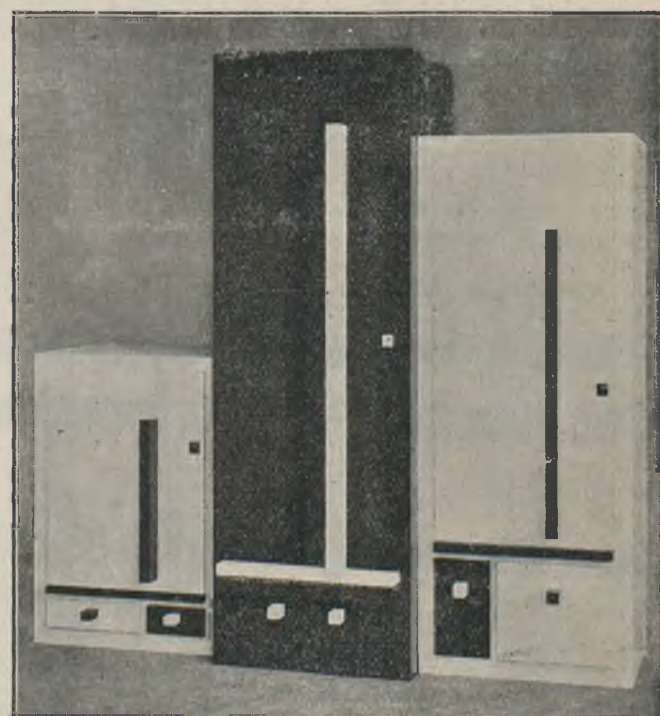
J. J. P. OUD Domy robotnicze w Rotterdamie



J. J. P. OUD „Matzenesse" pod Rotterdamem



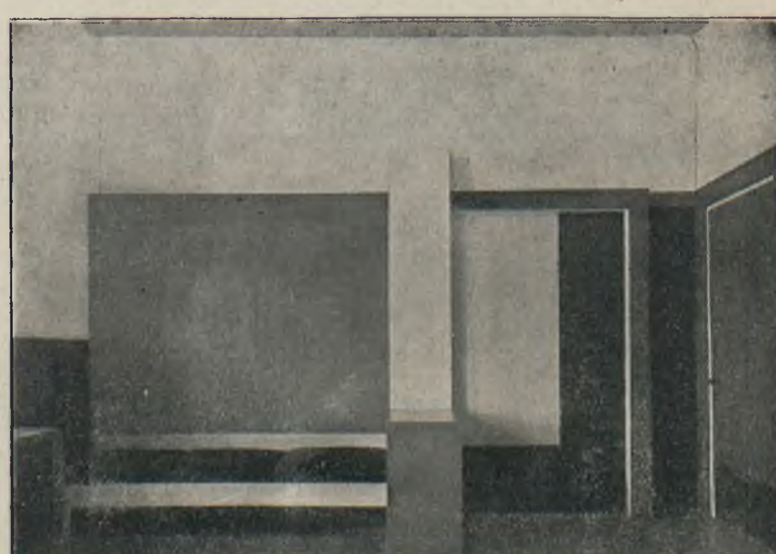
S. VAN RAVESTEYN



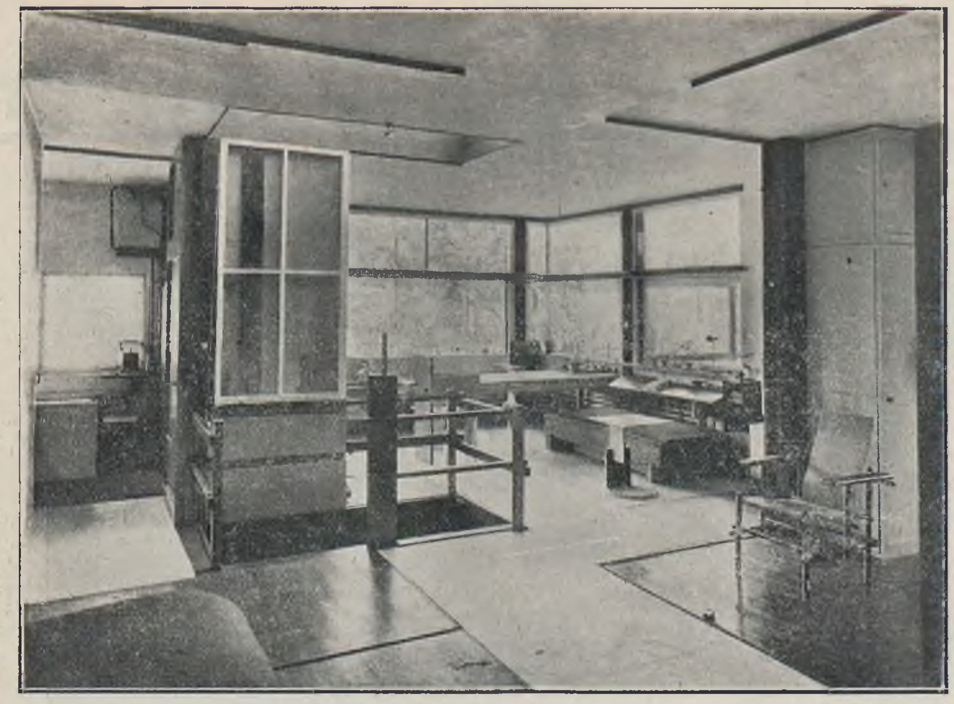
S. VAN RAVESTEYN



S. VAN RAVESTEYN Hall domu w Utrechcie
(Biały i niebieski)



S. VAN RAVESTEYN Fragment gabinetu domu w Utrechcie
(czarny – szary – biały)

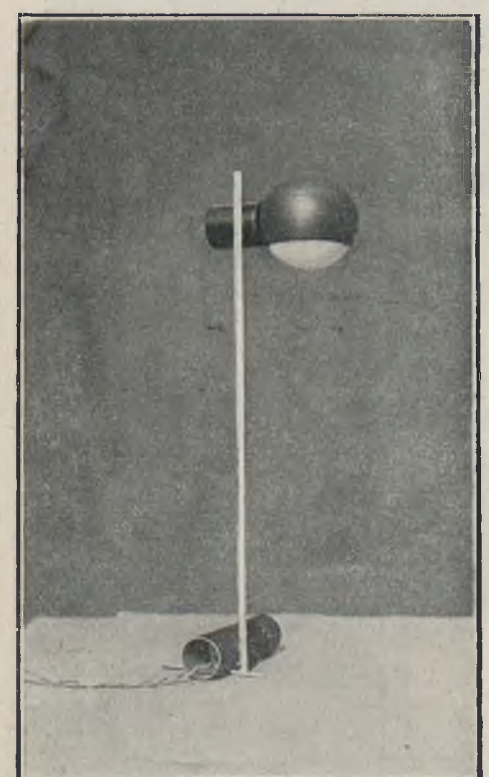


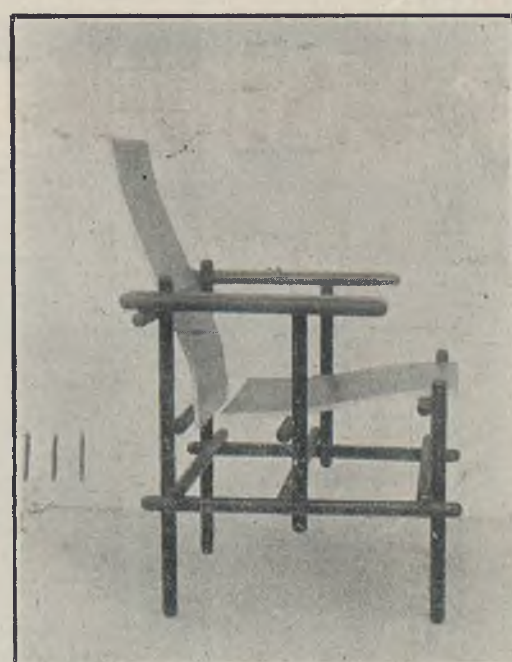
RIETVELD & SCHRODER
Wnętrze domu T. Schrödera



Dom Schrödera Utrecht

R I E T V E L D



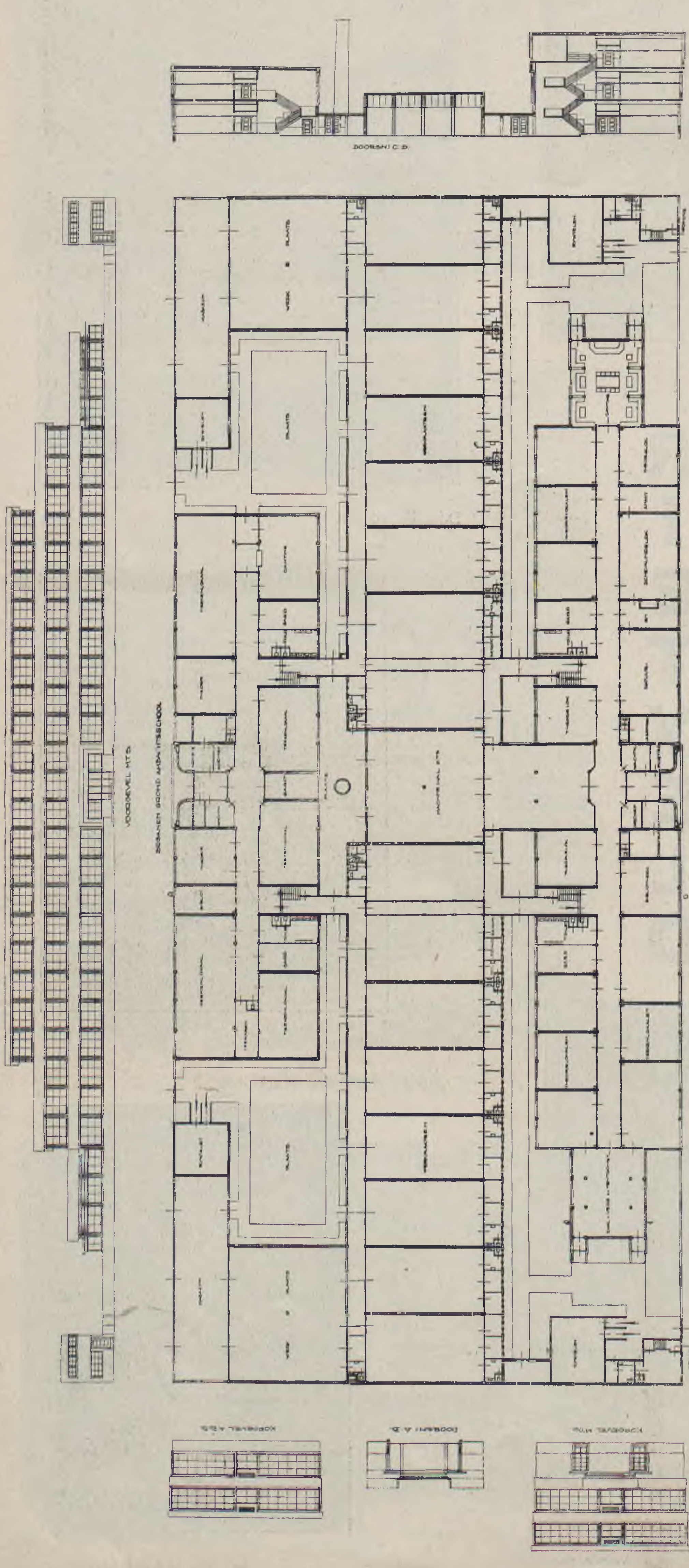


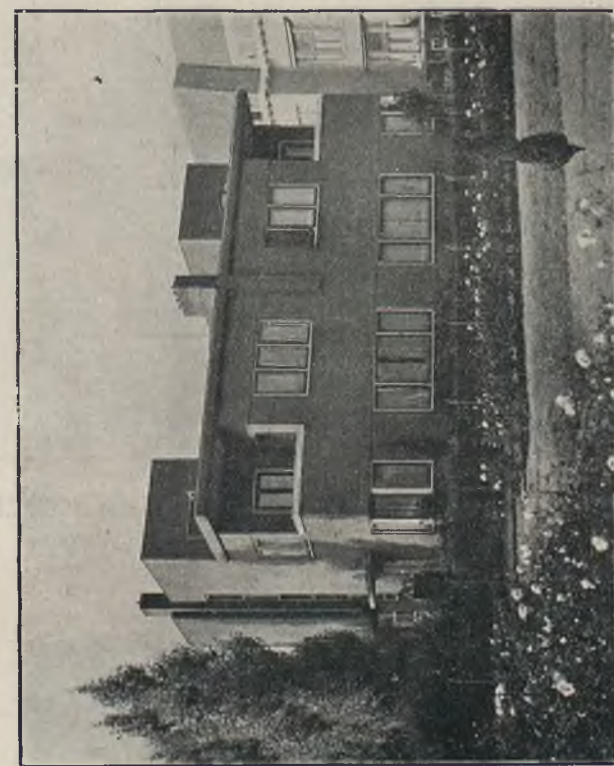


Sklep jubilerski Amsterdam

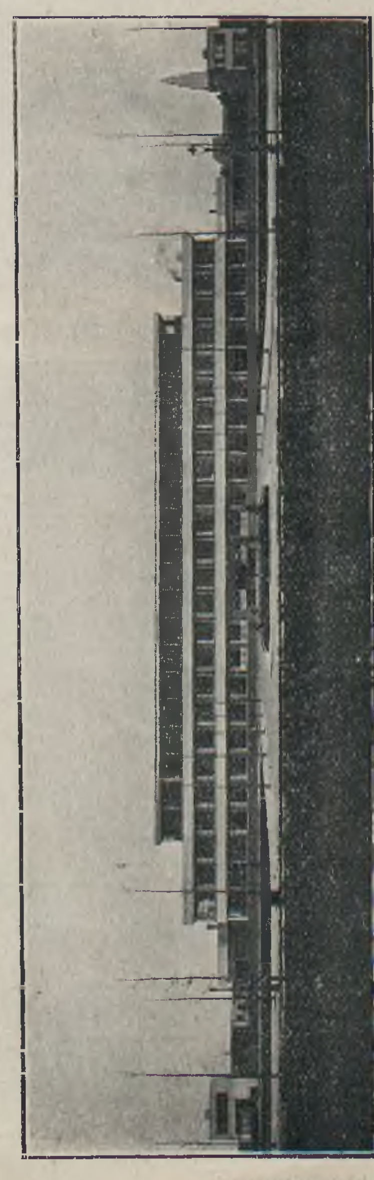


L. C. VAN DER VLUGT





Willa pod Rotterdamem



Szkoła rzemiosł w Groningen



V. SERVRANCKX
Wystawa Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu (1925) Bibljoteka)

Za najważniejsze zadania artysty należy uważać: skierowanie życia osobistego i życia ludzkości ku najwyższemu napięciu wysiłku twórczego. Tworzywem artysty jest całokształt życia obecnego — które powinien rozwijać i doskonalić.

W ten sposób najdumniejsza swoboda wywodzi się z najpełniejszego posłuszeństwa.

Artysta tworzy z potrzeby porządku. Dzieło jego jest to uporządkowanie piękna; **jest to piękno działające.**

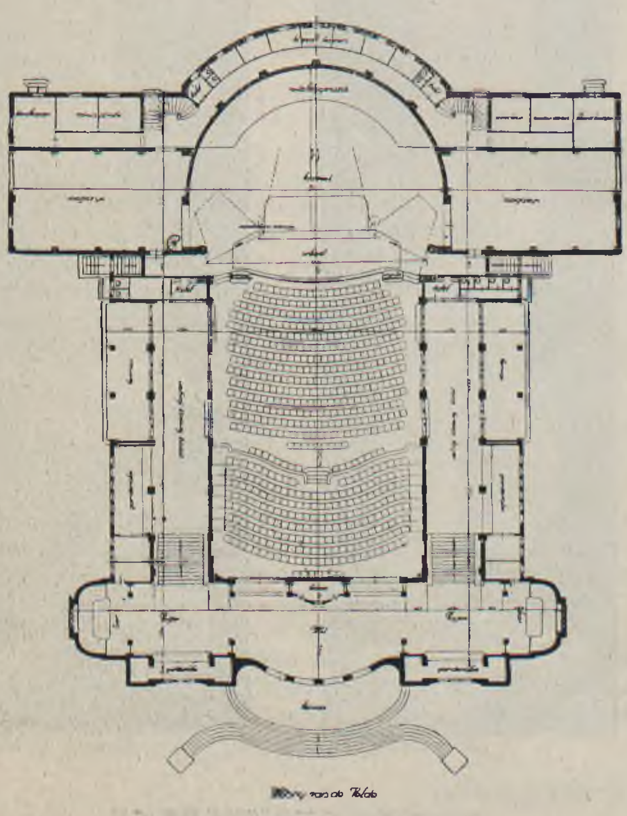
Zrealizować da się to jedynie na drodze przystosowania się do potrzeb życia (równowaga) — tworząc na podstawie jawnych możliwości i niezłomnych praw różnorodnych czynników twórczych, jakiemi rozporządzamy.

VICTOR SERVRANCKX





M. L. BAUGNIET



H. VAN DE VELDE
Teatr na wystawie „Verkbund“ w Kolonji (1914)

Wieczysta wartość dzieła sztuki maleje, jeżeli jest ono stworzone pod wpływem konieczności uczuciowych — wzrasta jeżeli dla konieczności logicznych.

Sztuka uczuciowa: romantycy i ekspresjoniści, Franciszek Copée, Corot, Millet, Japończycy. Sztuka logiczna czyli klasyczna: Grecy, Ingres, Kubiści.

Istnieje sztuka podstawowa i kierownicza — architektura.

Nie należy pojmować jej jako coś sentymentalnego, ale jako logiczną i racjonalną: jest ona wyrazem życia społecznego.

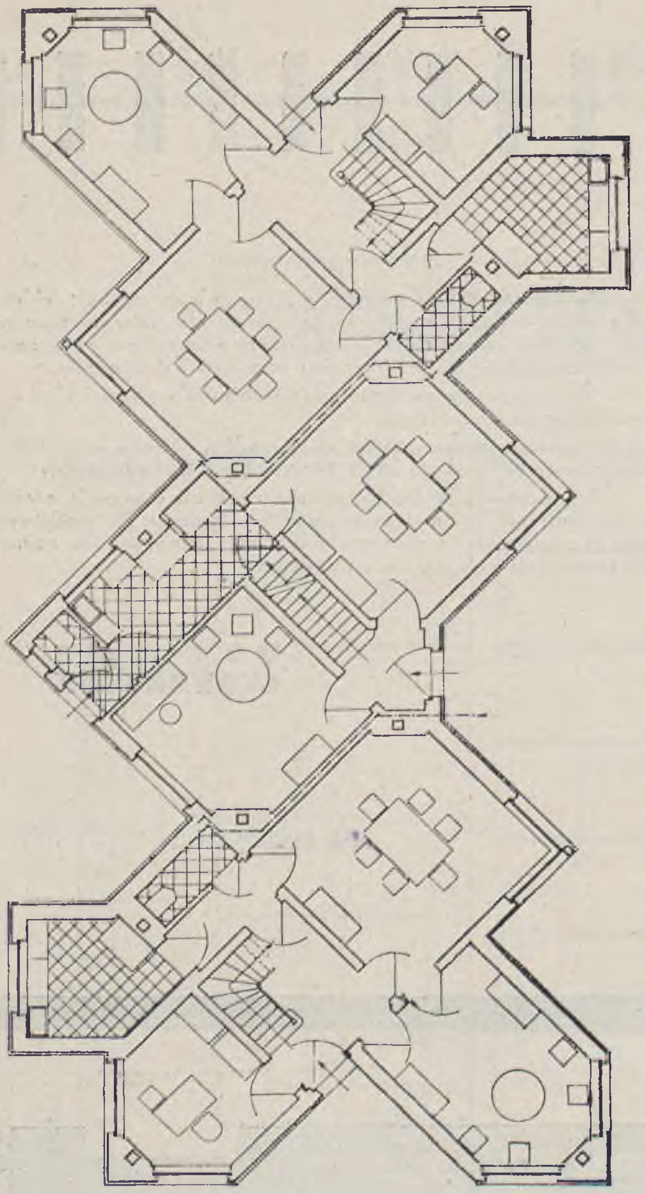
Prawo: **funkcja tworzy kształt.**

Malarstwo i rzeźba są to sztuki drugorzędne, związane z architekturą stanowią niejako jej ekspresyjne dopełnienie.

Malarstwo i rzeźba uprawiane same dla siebie stają się niepełnym i podrzędnym sposobem wypowiadania się.

Malarstwo i rzeźba istnieją jako uzupełnienie architektury — z chwilą gdy odłączają się od niej — wpadają w dekadencję.

M. L. BAUGNIET

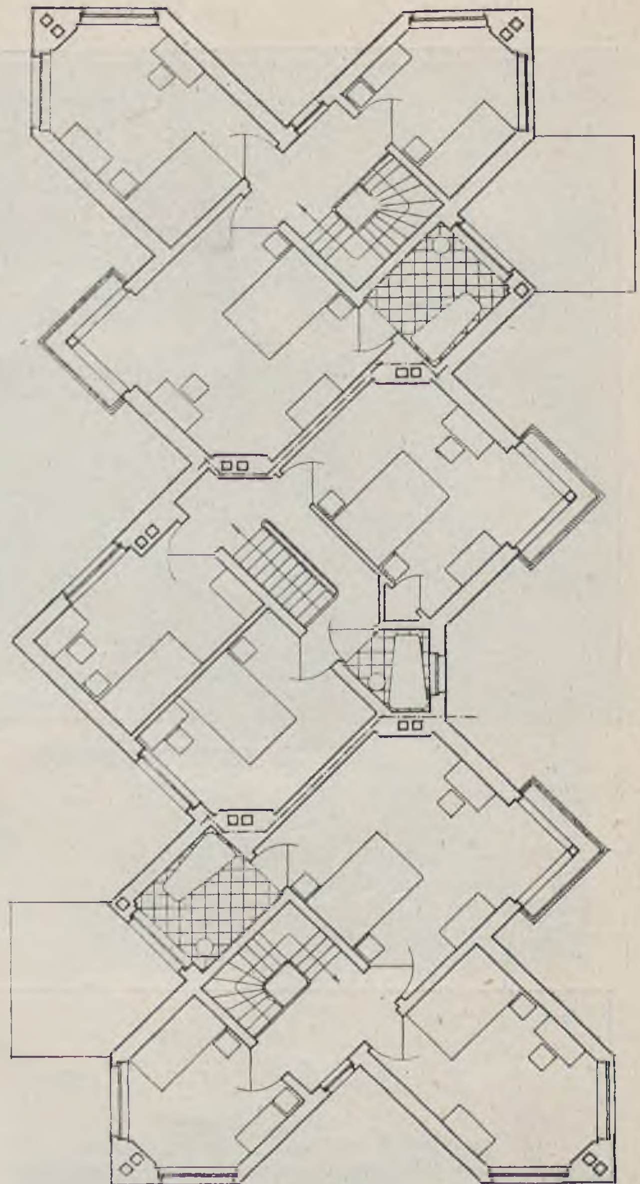


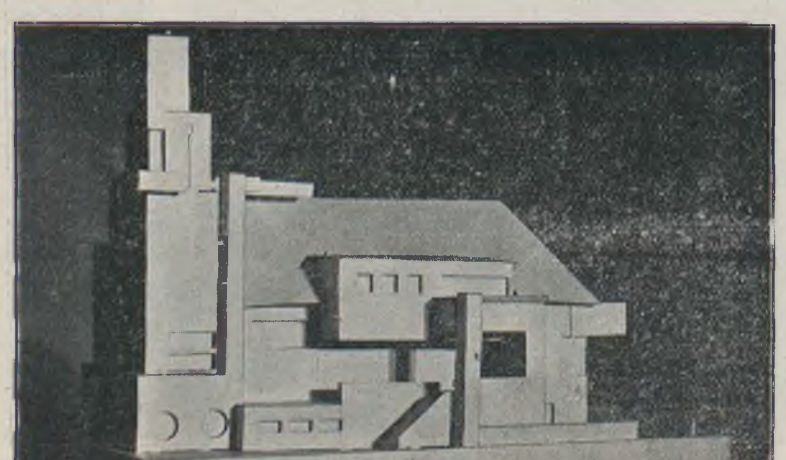
SZTUKA GRUPOWANIA

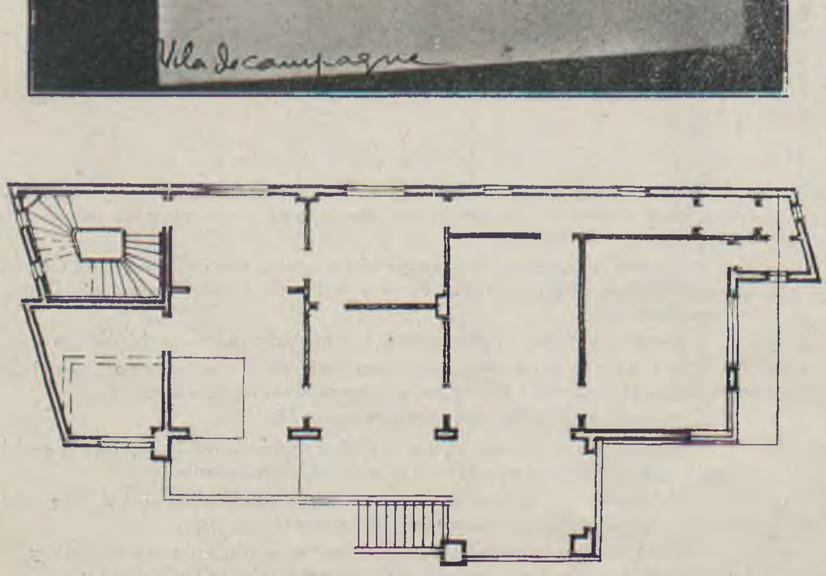
Jak uniknąć orjentowania domów płn—płd w ulicy W—Z. Rozwiązanie techniczne: ustawiać domy pod kątem 45° do osi ulicy.

V. BOURGEOIS

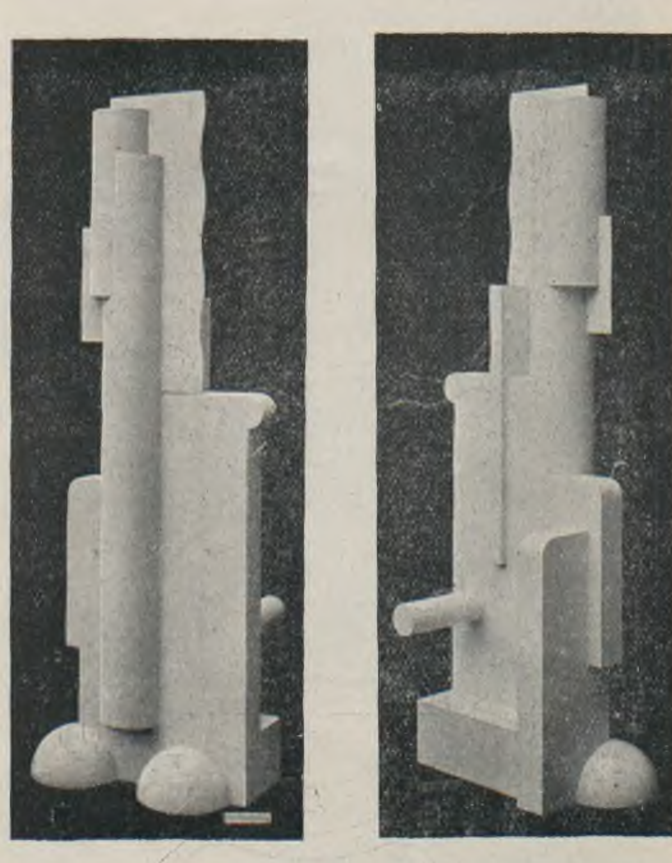
Fragment z „la Cite Moderne" w Brukselli







MARCEL IANCU
(Rumunja)



VICTOR SERVRANCKX
(1924)

Nowa architektura w Niemczech

Nie trzeba zbytnio nad tem się rozwodzić, iż w ciągu ostatniego osiemdziesięciolecia przeżywaliśmy i przeżywamy zupełny zanik stylów w architekturze. Bezduszność i jałowe budowle tego czasokresu, pozbawione wszelkiej indywidualności twórczej, naśladują bezmyślnie style historyczne od romanizmu aż do rokoka, zapominając o tem, że w każdem dziele sztuki, a przedewszystkiem w architekturze, która stosować się musi do potrzeb czasu, przebijać się winien rytm życia współczesnego.

Najwięcej może w tym kierunku zgrzeszyły Niemcy, ale najrychlej, przyznać trzeba, przyszły do opamiętania, i otrząsnęły z siebie ten zbyteczny balast przeszłości.

Z uczuciem zgrozy oglądamy tu potężne domy czynszowe z drugiej połowy XIX wieku, przeładowane tandetną ornamentacją z gipsu i sztuku, na której czas wycisnął wyraźne piętno. Nigdzie stylów klasycznych tak nie pogwałcono jak tu właśnie, gdzie w poszukiwaniu „prawdziwego stylu" budowano domy mieszkalne dla bogu ducha winnych burżujów, koniecznie w stylu renesansu, baroku, — ba nawet w stylu egipskim, a teatry, parlamenty, giełdy. a nawet pewne dyskretne ubikacje uliczne na wzór świątyń greckich... Estetyczności stało się zadość, ale styl architektoniczny zaginął zupełnie.

Tem radykalniejsza była reakcja. Epoka techniki i maszyn musiała zerwać z tradycją i wyzbyć się anachronicznych szablonów. Już na przełomie stulecia budzi się zdrowy ruch wśród architektów niemieckich, zapoczątkowany przez Piotra Behrensa, mający na celu odrodzenie architektury, wypływającej organicznie ze współczesnych form artystycznych. Coprawda rozwój nowego kierunku nie kroczy drogą zupełnie samodzielną i nie jest wolny od wpływów obcych, zwłaszcza holenderskich, gdzie Berlage, już dwadzieścia lat temu wyzbył się radykalnie przeżytych form.

Jednym z pierwszych architektów niemieckich tworzących w nowym duchu, jest Jan Poelzig. Redukuje on formy budowlane do najkonieczniejszych i najprostrzych, kształtując przestrzeń przez podział mas i płaszczyzn. Berliński „Groses Schauspielhaus" (1905) jest, jednym z oryginalnie rozwiązanych problemów Poelziga. Dalej od niego idzie Walter Gropius, stojący niezawodnie pod wpływem architektury amerykańskiego Franc'a Lloyd'a Wright'a i Holendra Ouda. Gropius wyzbywa się nieorganicznej i zbytecznej ornamentacji; powraca do prostoty, gładkich płaszczyzn i harmonji mas. Tą samą drogą kroczy Mies van der Rohe, posiada jednak więcej fantazji twórczej i szerokiego giestu. Monumentalne jego projekty, na wskroś nowoczesne o pionowych rytmicznych linjach, stoją na wysokości budowli klasycznych.

Około nich grupuje się szereg młodszych architektów jak Hilbesheimer, Taut, Luckhard, Mangold i last not least Mendelsohn i Korn, najwybitniejsi przedstawiciele młodej architektury niemieckiej.

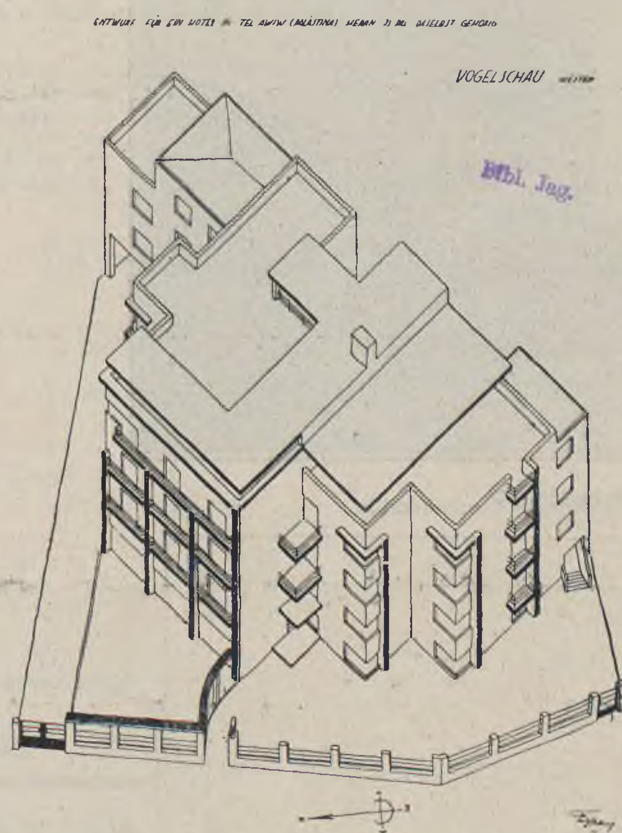
Dla Eryka Mendelsohna jest architektura sztuką opanowywania mas. Kształtuje on blok obok bloku, piętrzy je, rozdziela i nadaje zamkniętą w sobie formę, podkreślając silnie horyzontalność linji. Jako materjału używa wyłącznie betonu, żelaza i szkła i umie się wyśmienicie materjałem tym posługiwać. Budowle jego cechuje celowość, przejrzystość i organiczne ukształtowanie i zrównoważenie mas.

Inną zupełnie drogą kroczy Artur Korn. Dla niego budowla nie jest skończoną w sobie całością, lecz tylko częścią wielkiego organizmu. Zajmuje się on żywo problemem rozbudowy miast i zagadnienia te odbijają się wyraźnie w jego twórczości. Budowle jego są samodzielnemi komórkami, które spełniają pewne funkcje i łączyć się mogą w większe kompleksy. Jako artysta posiada Korn wiele inwencji i fantazji, a rączej powiedziałbym esprit Jako przykład nadzwyczaj śmiałej koncepcji posłużyć może oryginalny projekt domu towarowego w Haifie i budujący się obecnie w Berlinie dom biurowy ze szkła i żelaza. Projekty jego są głęboko przemyślane i nigdy się nie powtarzają, każde dzieło jest oryginalne i zastosowane do właściwego mu przeznaczenia.

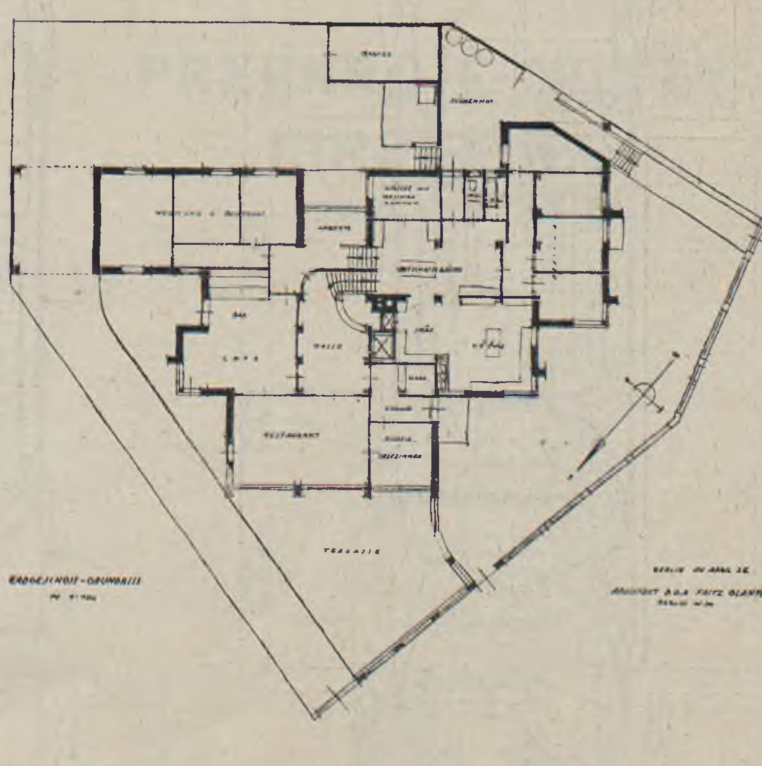
Poza wymienionymi tu najwybitniejszymi przedstawicielami nowej architektury, pracuje w tym samym duchu cała rzesza architektów. Tradycja została nareszcie przełamana, — w budowlach dzisiejszych drga duch naszej epoki.

Nowa architektura, jakkolwiek rozwój jej posuwał się po linji największego oporu, opanowała wespół z nowem malarstwem i rzeźbą wszystkie dziedziny życia artystycznego. Poczynania te, bez względu na to, czy nazwiemy je Kubizmem, Konstruktywizmem czy Puryzmem, stylu współczesnego dotąd jeszcze nie stworzyły, ale niezawodnie **przygotowują one styl naszej epoki. Przyszłości budować nie możemy, budować znaczy tworzyć teraźniejszość.**

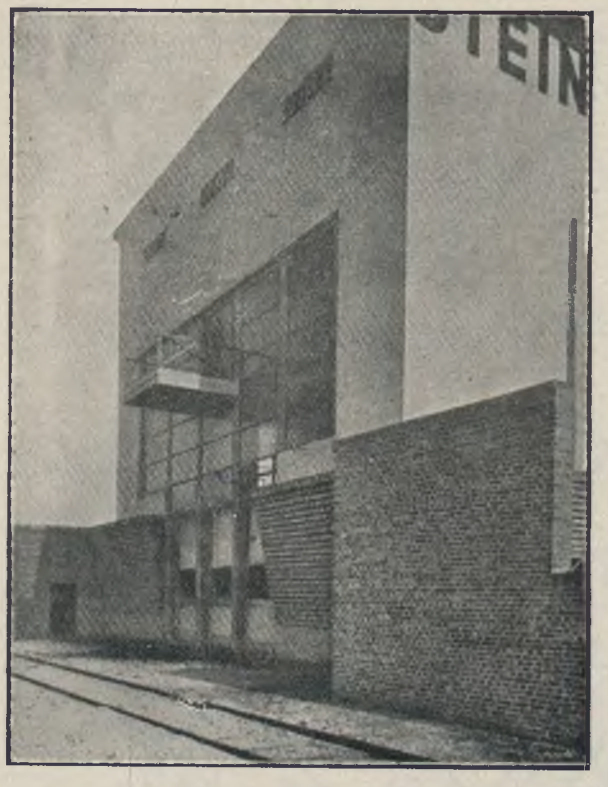
Berlin, w grudniu 1925. **WŁADYSŁAW MAHLER.**



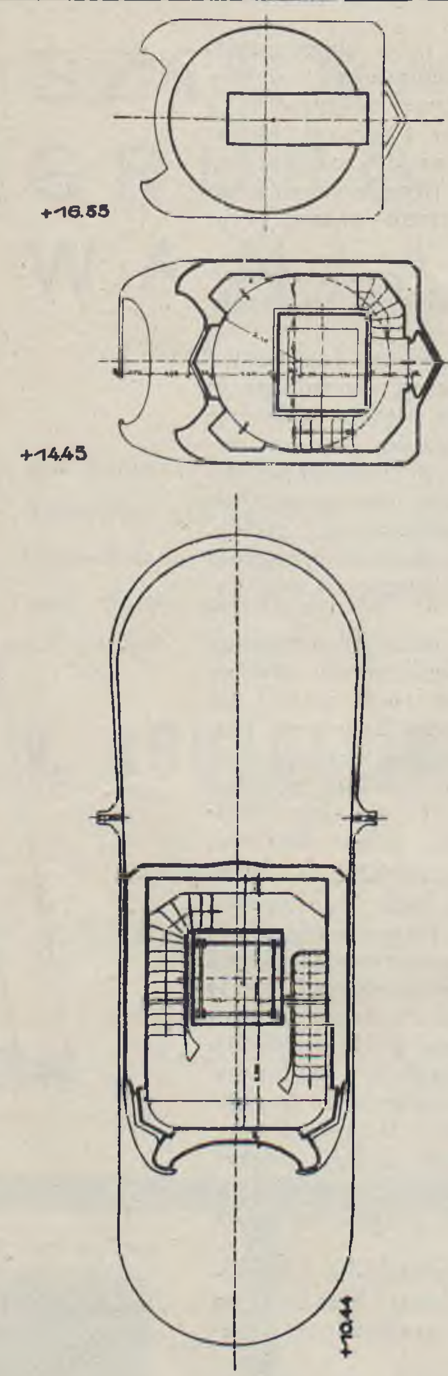
FRITZ GLANTZ

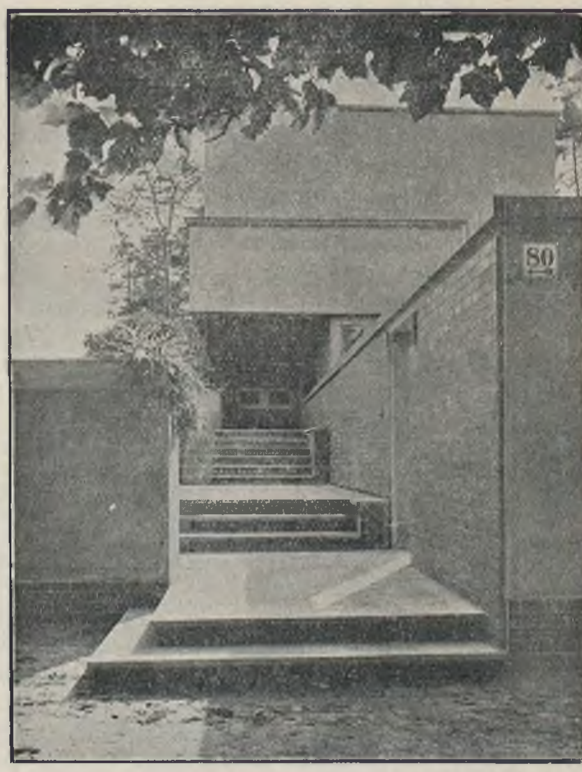


E R I C H M E N

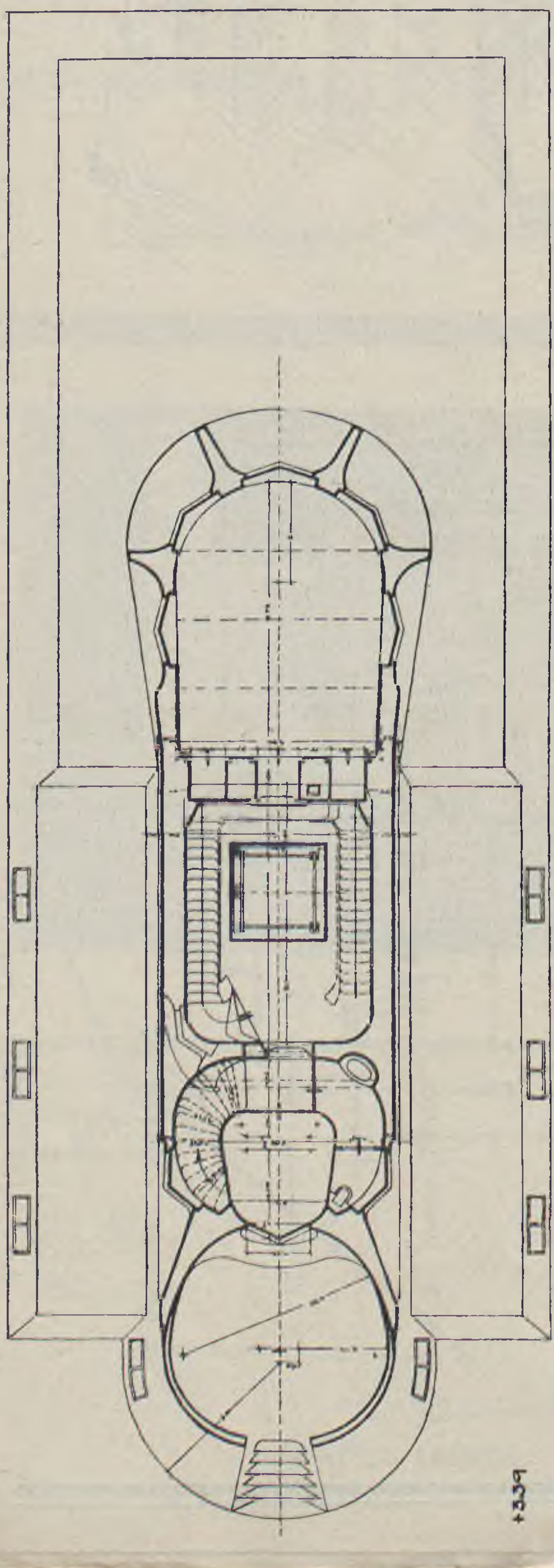


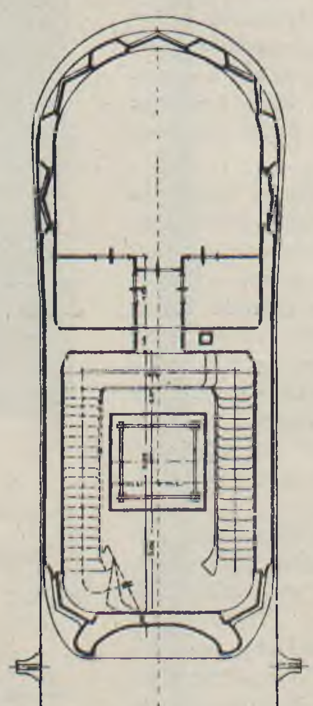
Fragment fabryki Luckenwalde 1921—23 r.

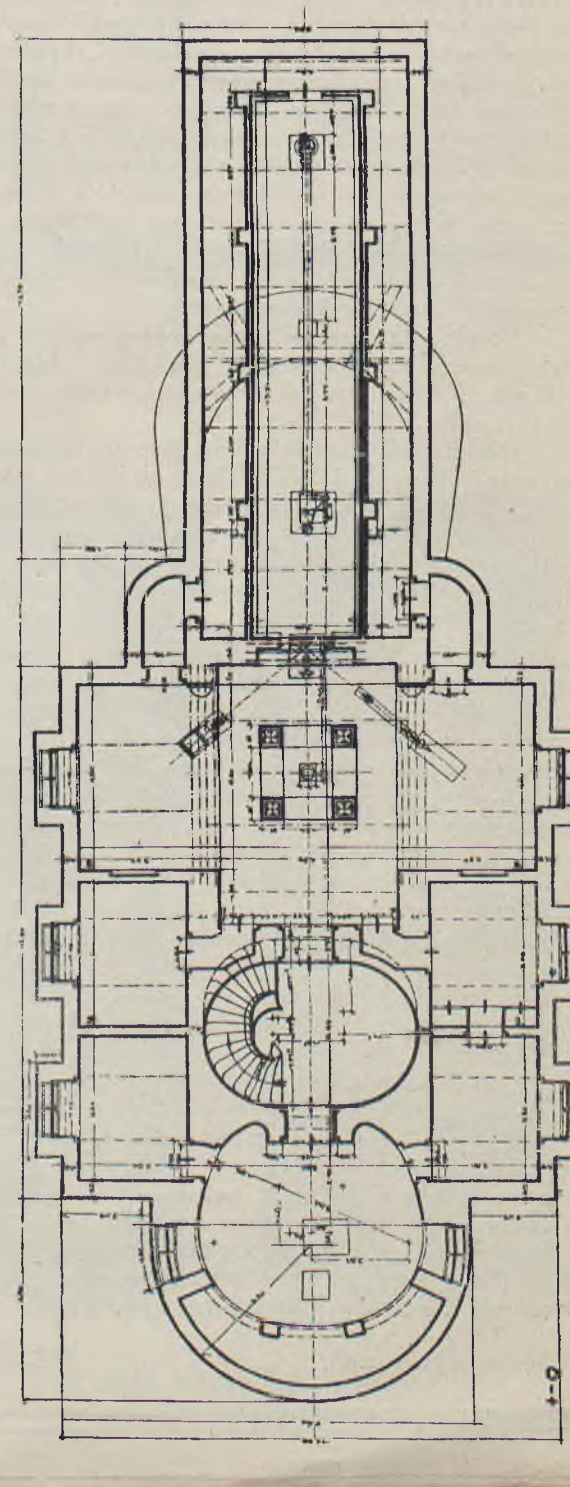




Fragment willi dr. St. Berlin-Charlotenburg 1923—24 r.

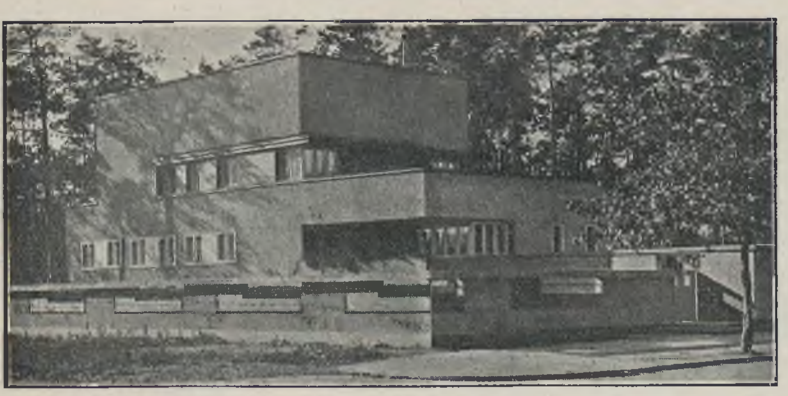






RZUTY POZIOME
WIEŻY EINSTEINA

D E L S O H N



Willa dr. St. Berlin-Charlottenburg

Nasza praca — t. j. praca młodszej i najmłodszej generacji architektów, nie powstaje z potrzeby jakiejś zmiany (byłaby w takim razie idjotyczną modą)—lecz z wewnętrznego popędu, zwróconego w kierunku uzewnętrznienia dążeń naszej epoki i skrystalizowania jej w formie przestrzennej. Nie jest to frymarczenie intellektem. Twórcza architektoniczna praca nosi na sobie znamiona celowości i ekonomji gospodarczej, jako koniecznych i zupełnie zrozumiałych składników. Zrozumiałych—gdyż moment tworzenia znajdując w sobie aprioryczne dane—przyjmuje je jako zupełnie naturalną zasadę—którą ma tylko przenieść w trójwymiarowe formy przestrzeni. Jestto układ dynamiczny.

Występuje on rzadko, a w swych najwyższych świadczeniach — co daje się zauważyć u największych budowniczych wszystkich czasów— wstępuje on z najprostszej rzeczywistości, w regjony ponadzmysłowego upojenia.

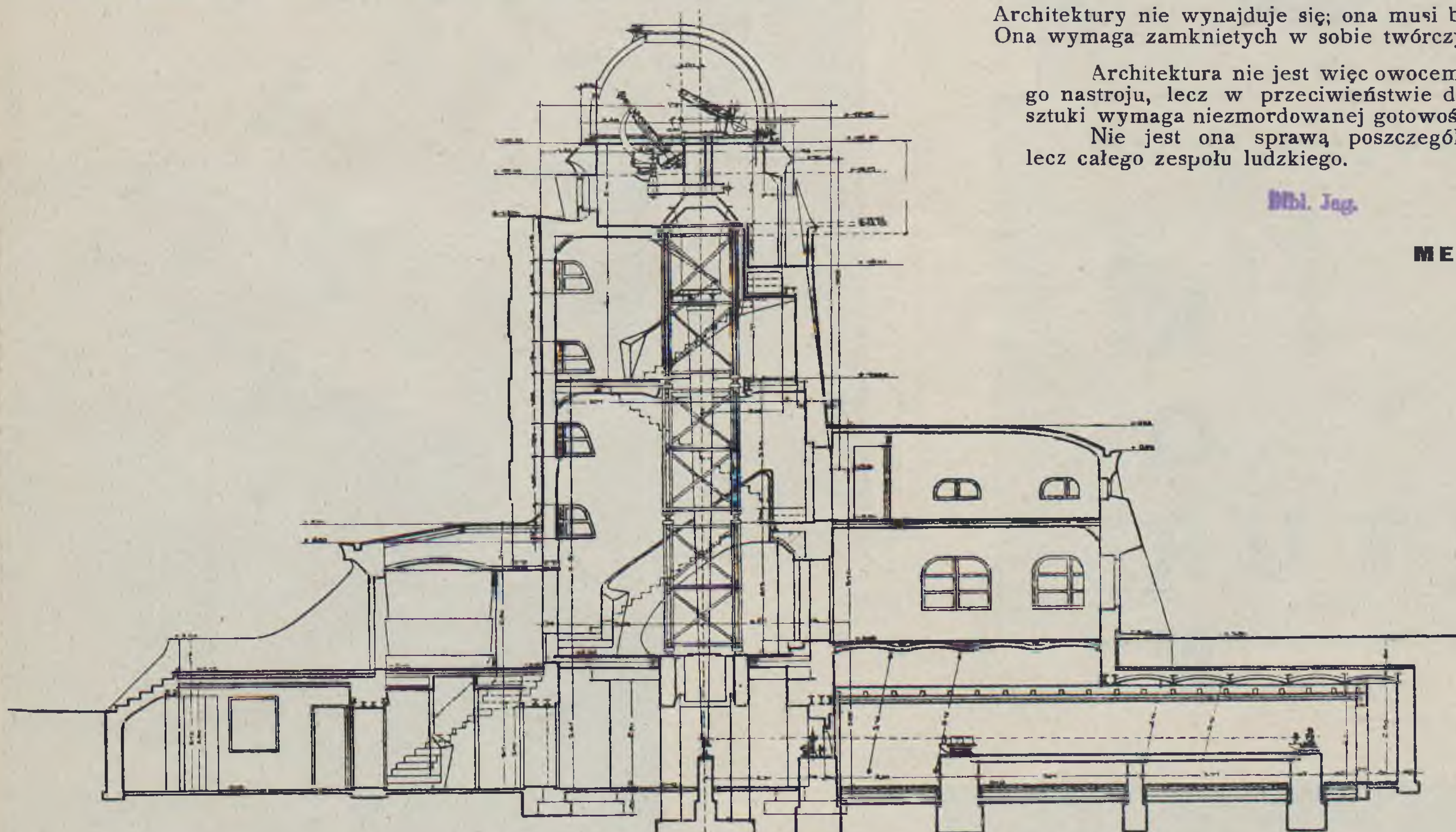
Na granicy starego, zmurszałego swiata i nowego, ciężko na świat rodzącego się, stawiają zadania przestrzeni największe wymagania naszych czasów pod adresem zdolności świadczeń w kierunku użyteczności tudzież w kierunku uczucia odpowiedzialności architektów.

Rozwiązania tych pytań nie otrzymuje się drogą przekształcenia starych nawyknień (ani też drogą dziecinnych i utopijnych mrzonek) lecz tylko przez uchwycenie teraźniejszości i jej potrzeb. Rozwiązanie tych problemów nie nastąpi nigdy przez przenoszenie wartości malarskich i plastycznych w dziedzinę architektury, lecz jedynie przez zastosowanie elementów przestrzeni.

Architektury nie wynajduje się; ona musi być tworzoną. Ona wymaga zamknietych w sobie twórczych jednostek

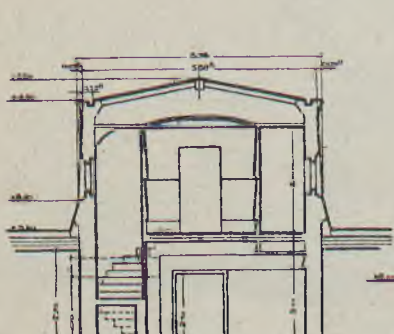
Architektura nie jest więc owocem odpowiedniego nastroju, lecz w przeciwieństwie do każdej innej sztuki wymaga niezmordowanej gotowości silnej woli. Nie jest ona sprawą poszczególnej jednostki lecz całego zespołu ludzkiego.

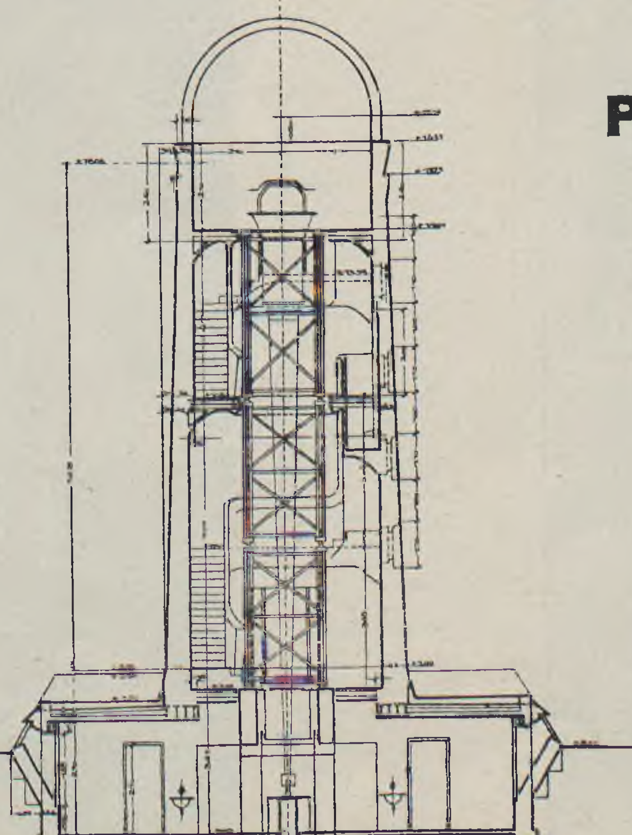
ERICH MENDELSOHN

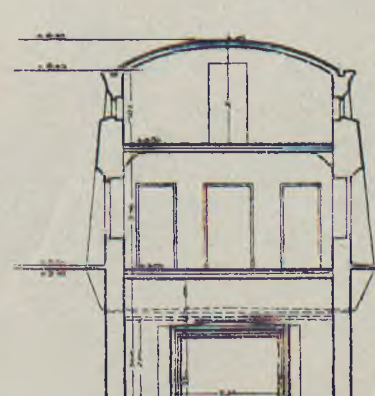


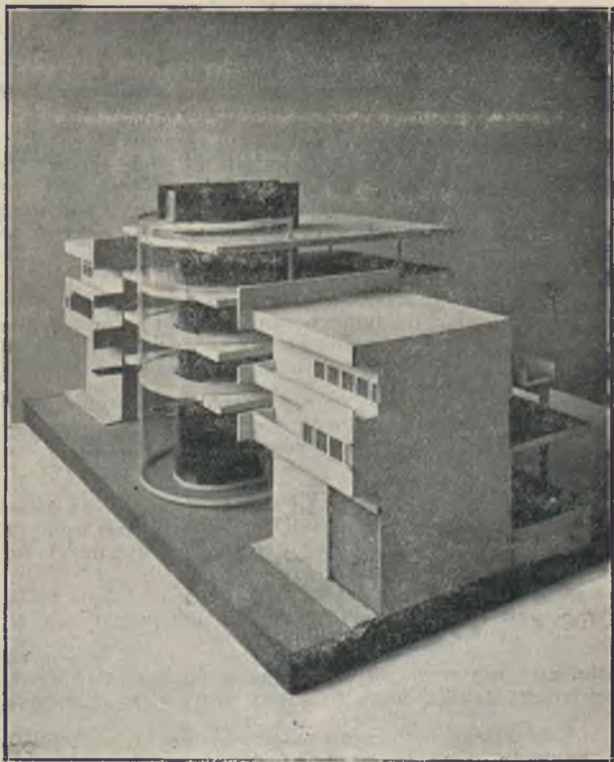
PRZEKROJE WIEŻY EINSTEINA

(1920 — 22 R.)

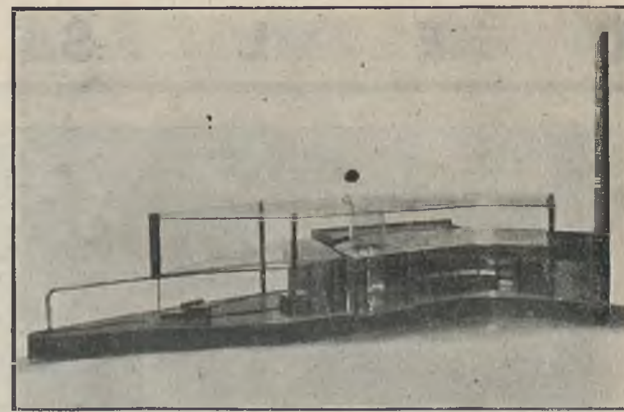








Środkowy fragment zabudowań handlowych
w Haifie

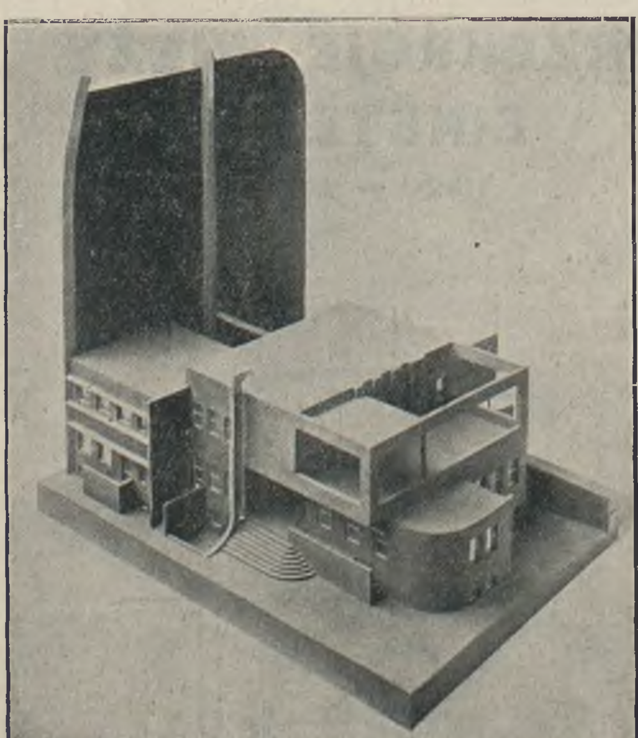


Szklany model domu w „Lietzensee"
w Berlinie

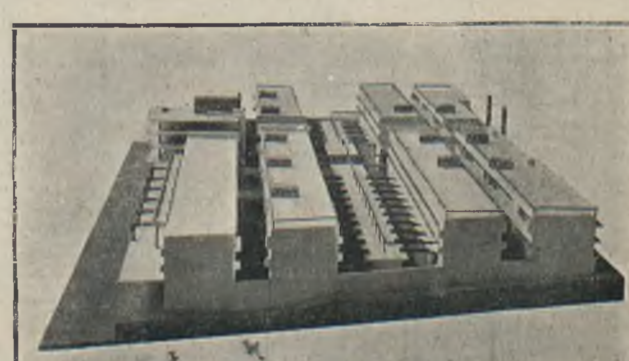
ARTUR KORN



Dom G. Berlin-Westend 1924

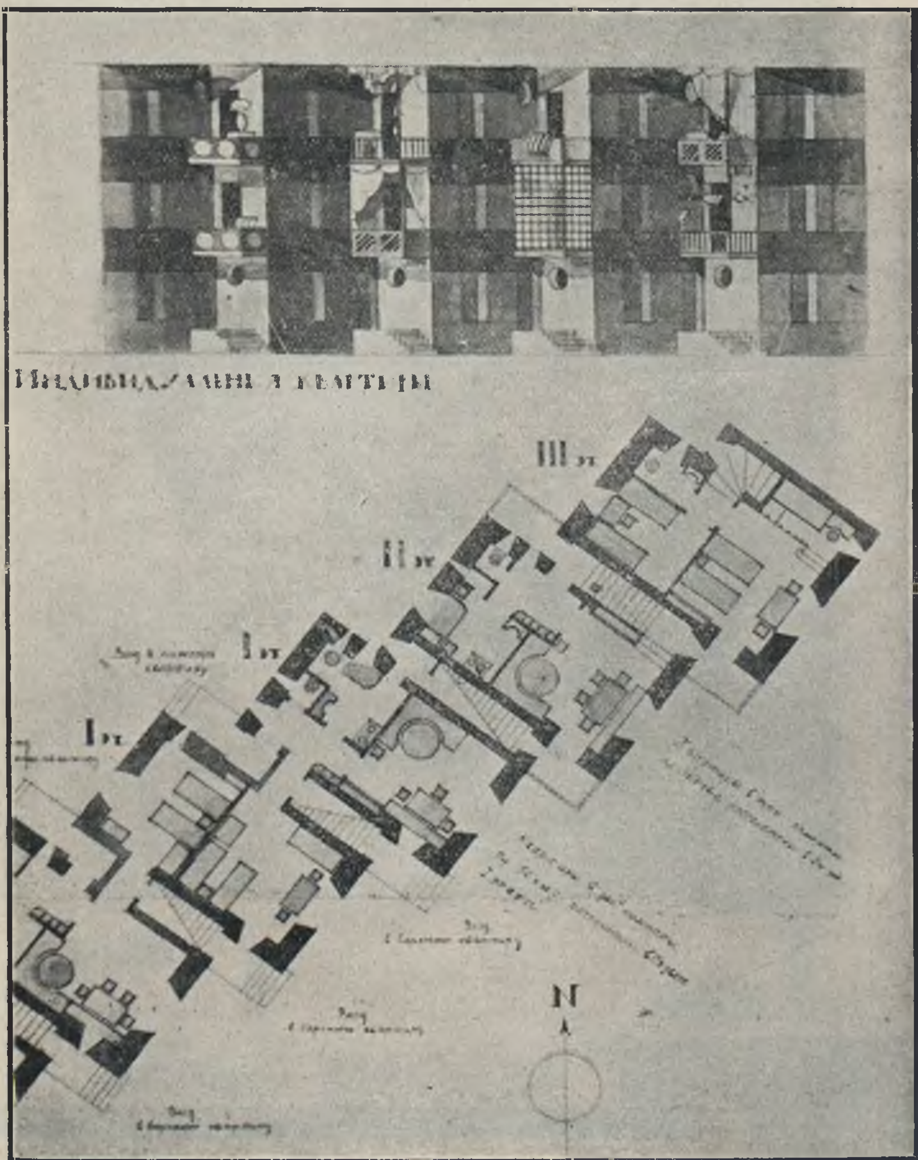


Dom W. Berlin Westend 1924

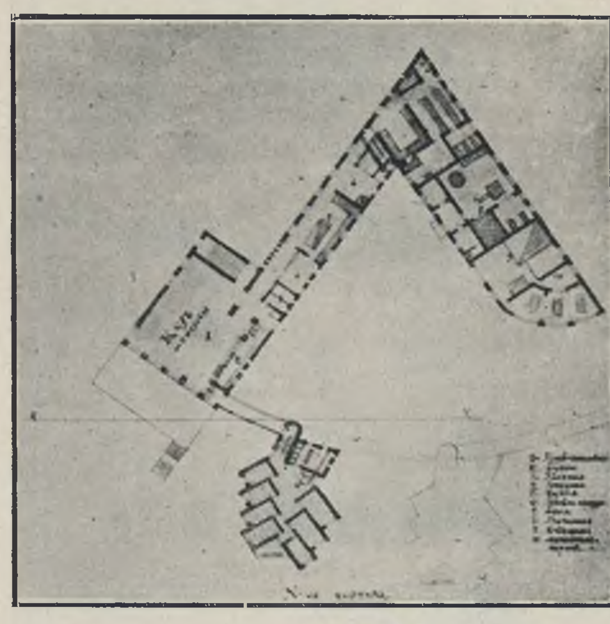


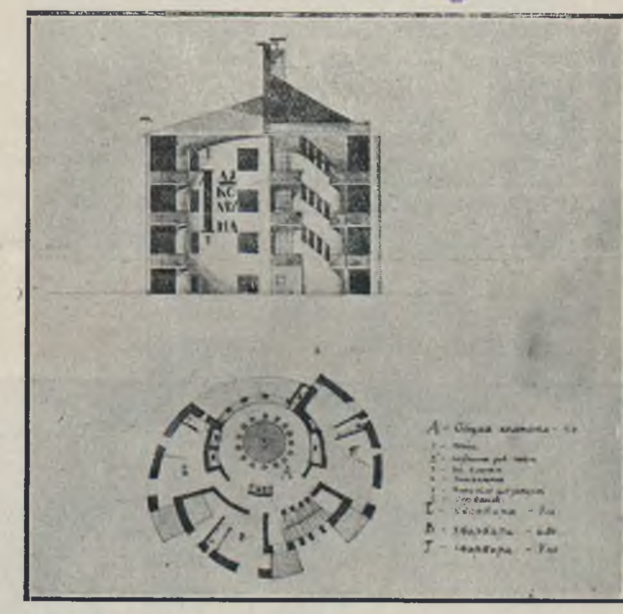
Blok zabudowań handlowych w Haifie Model

K. S. MIELNIKOW

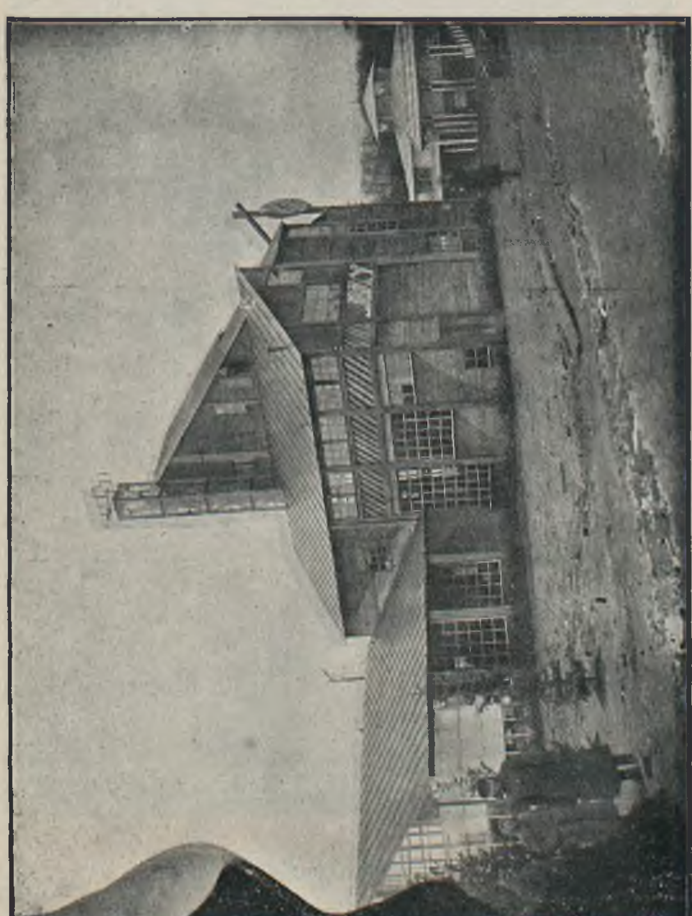


Projekt domów mieszkalnych (1922)

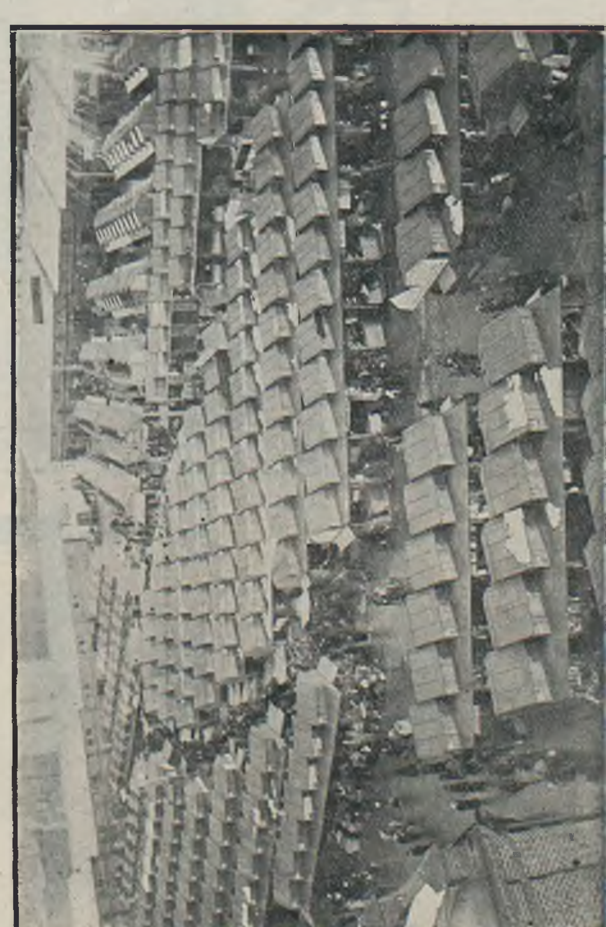




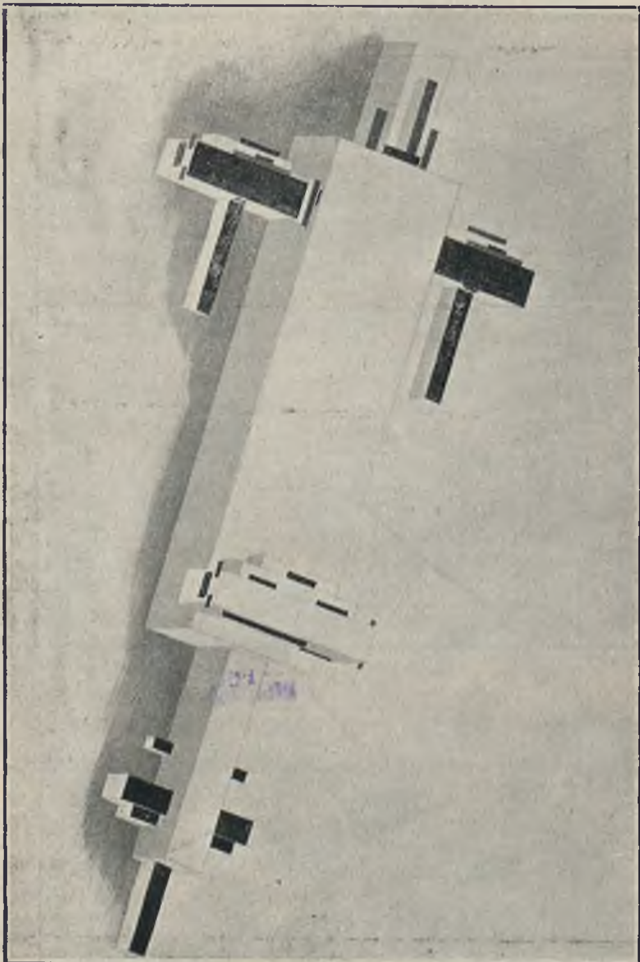
Dom Komuny Restauracja i pokoje (1922)

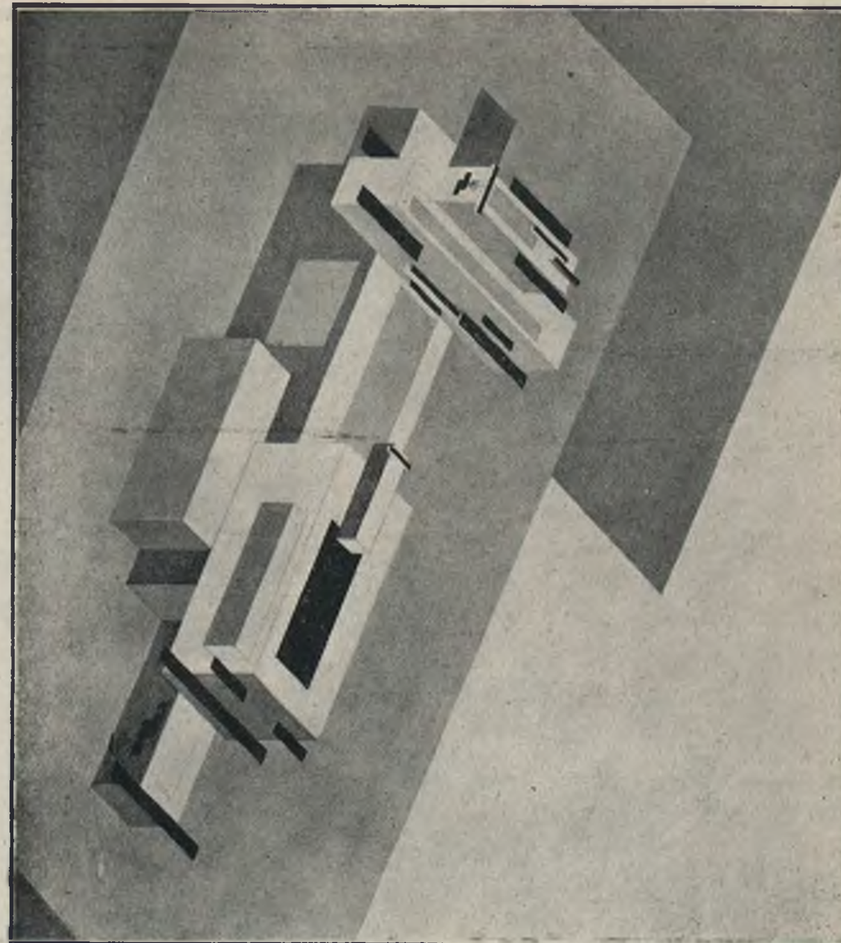


Moskwa Pawilon wystawowy wyrobów tytuniowych (1923)

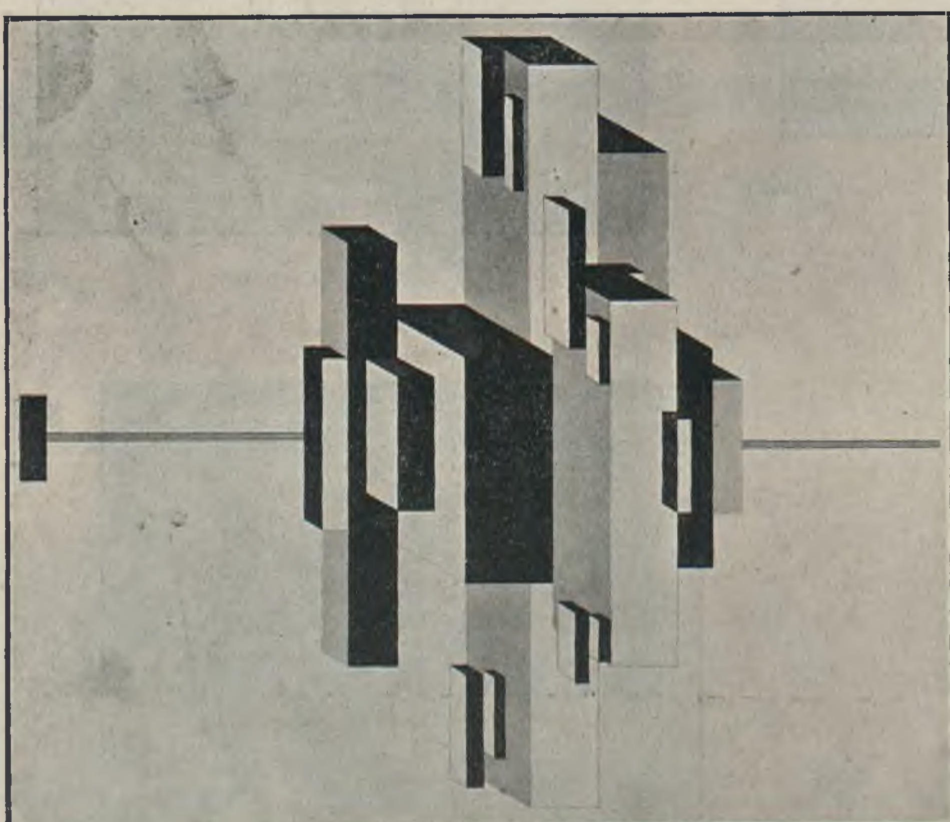


Nowo-Suharewskij Rynek w Moskwie (1924 - 25)

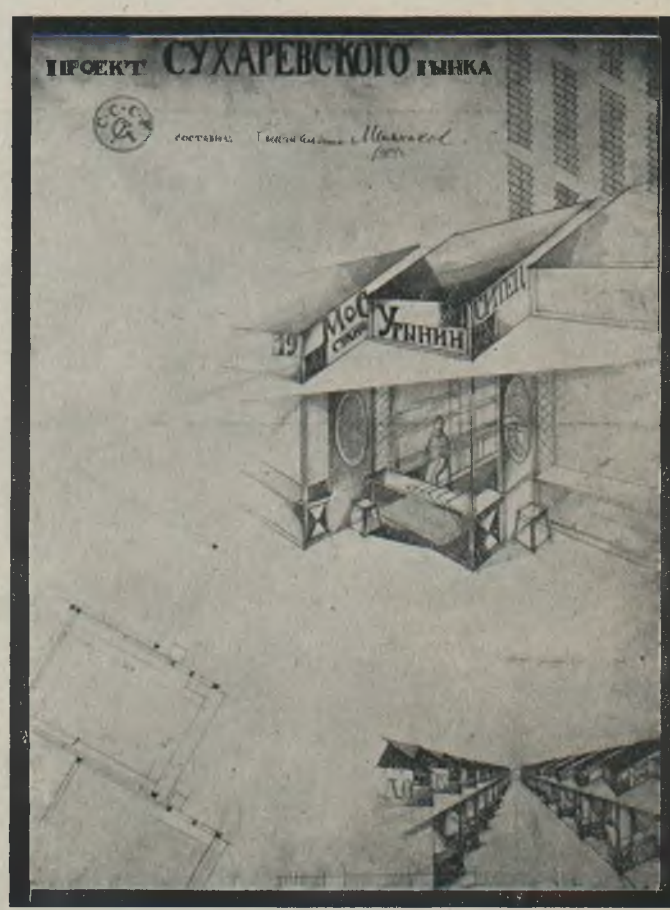




K. MALEWICZ
Dwa studja suprematycznych planitów p. t. „Spokój"



K. MALEWICZ
Unowis—Suprematyzm
Planity (domy) przyszłości



K. S. MIELNIKOW

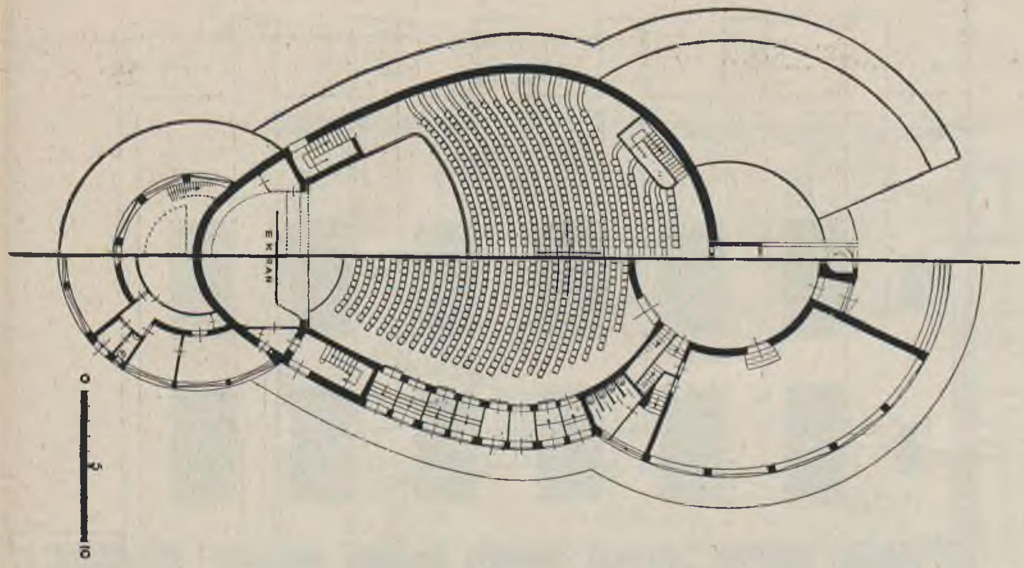
(1924)

PROJEKT KINA

TERESA ŻARNOWEROWNA

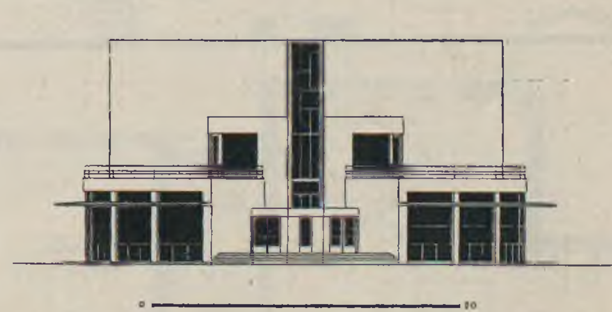
PIOTR KOZIŃSKI

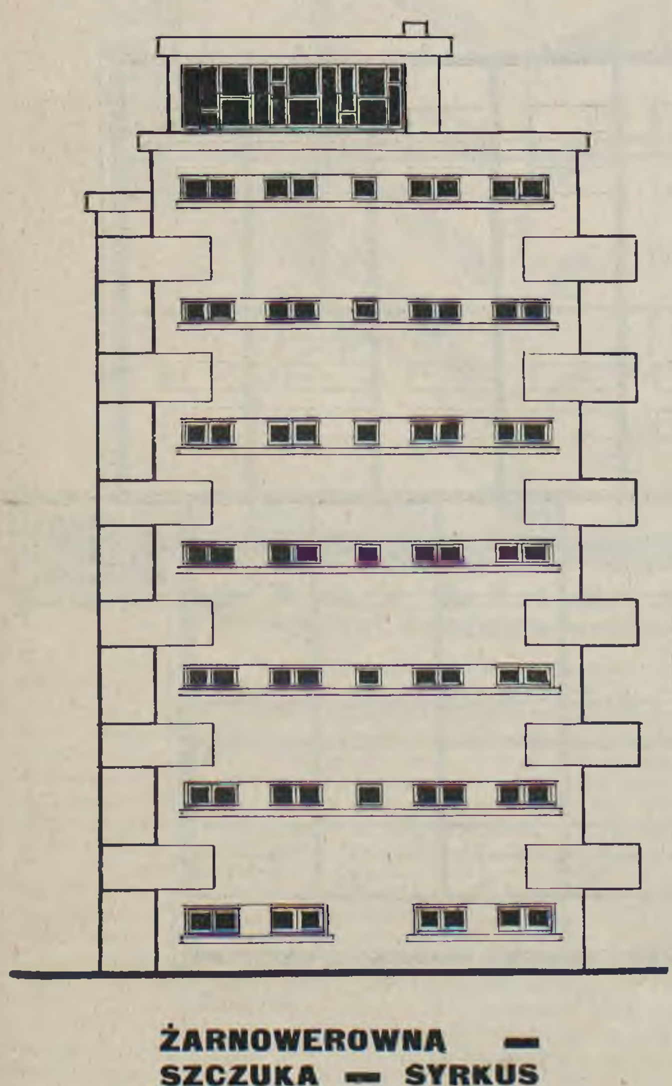
ANTONI KARCZEWSKI

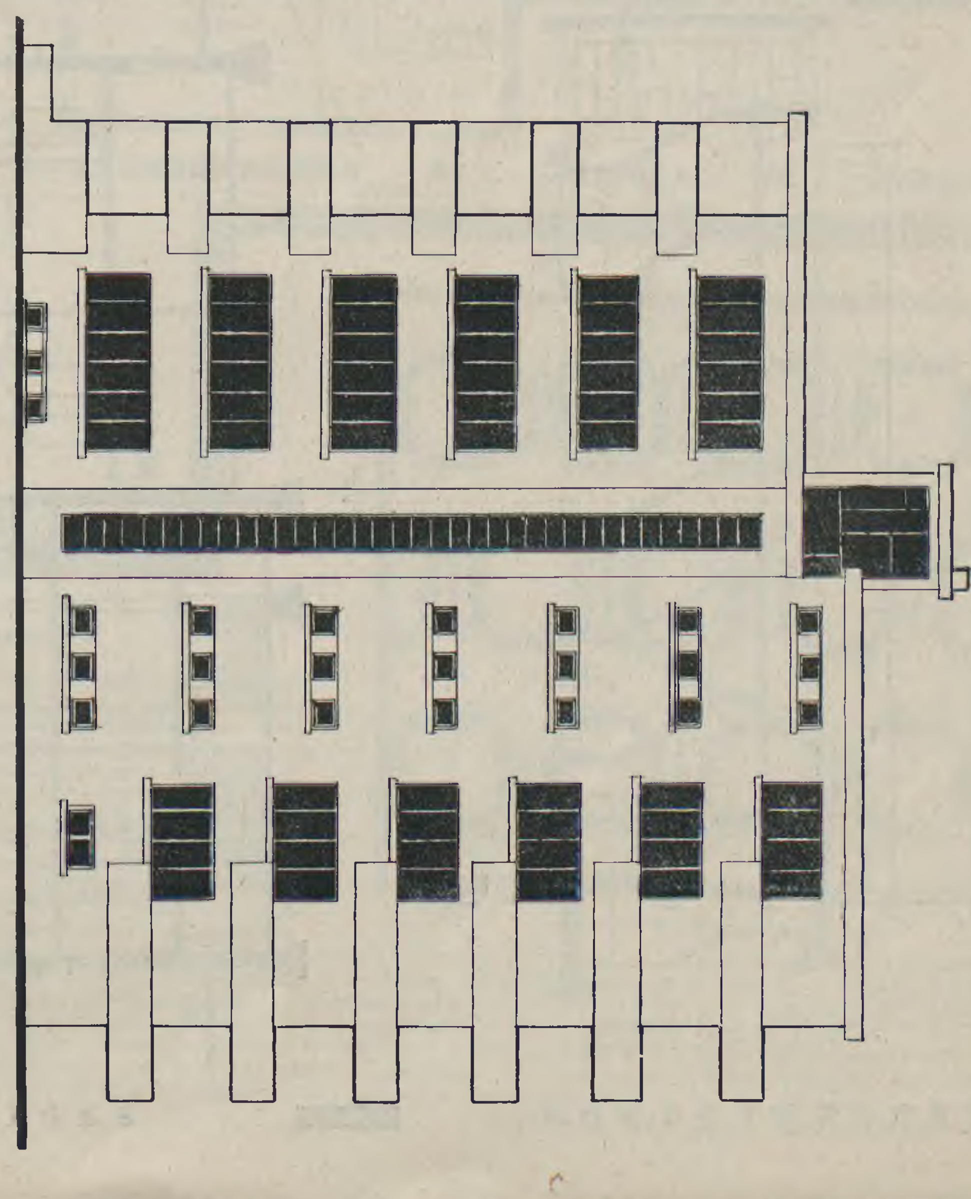




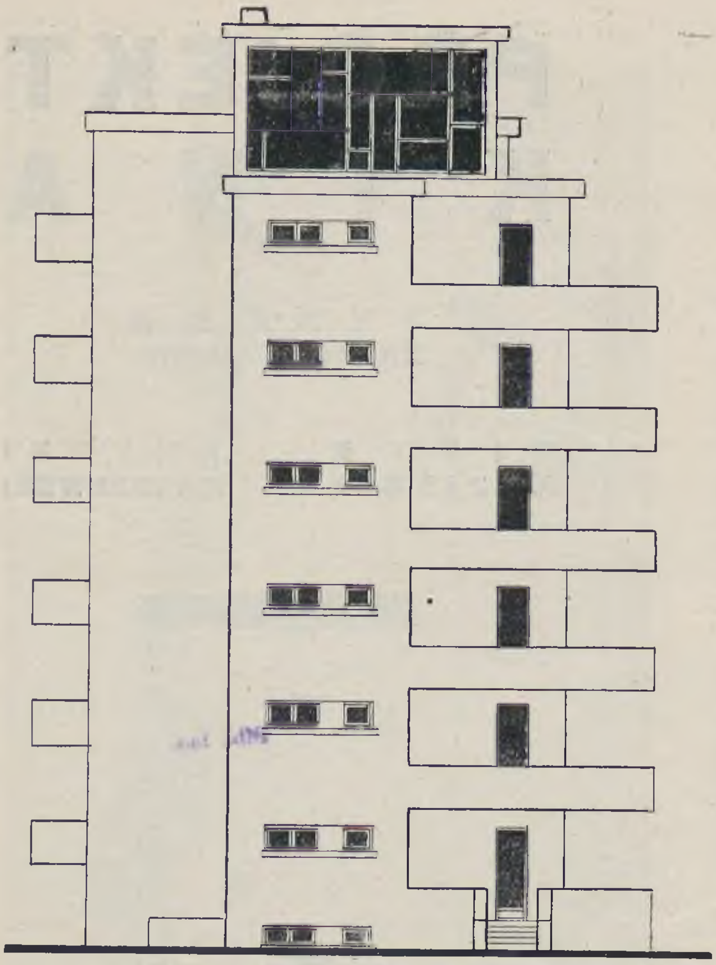


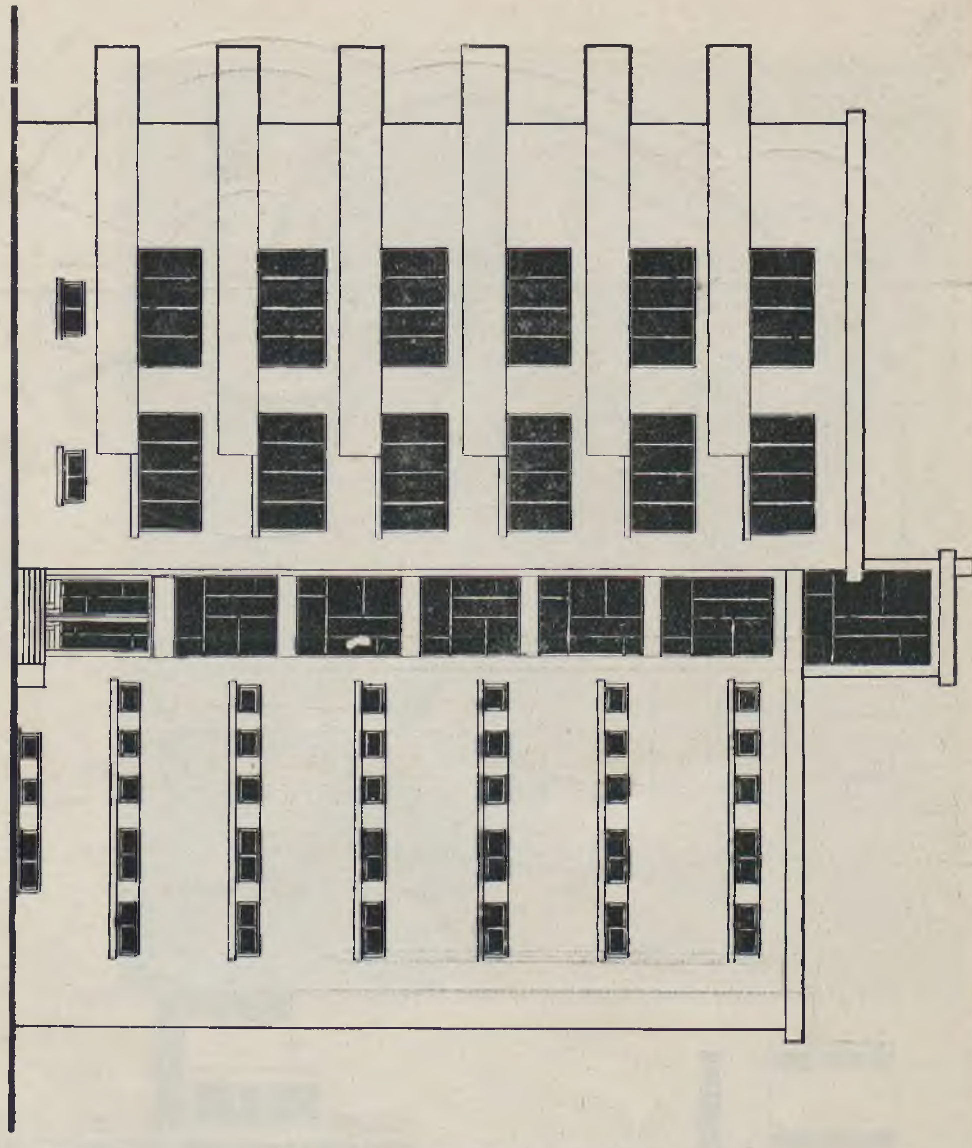


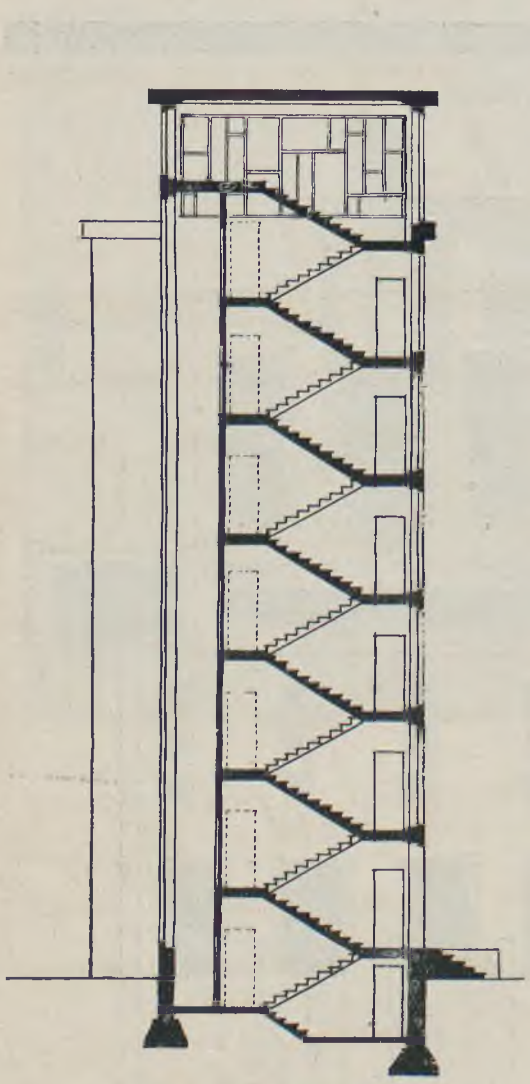




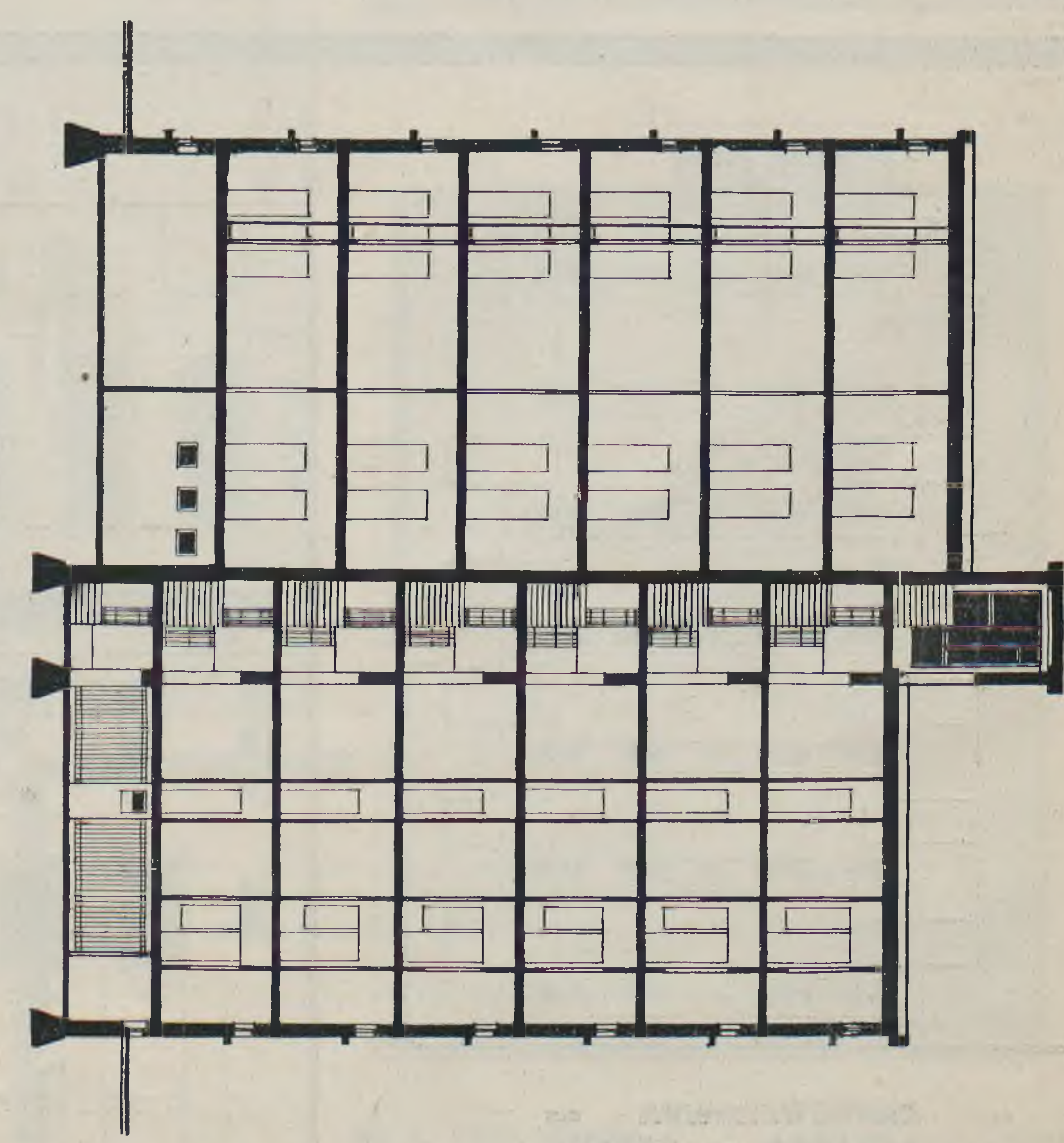
ŻARNOWEROWNĄ — SZCZUKA — SYRKUS



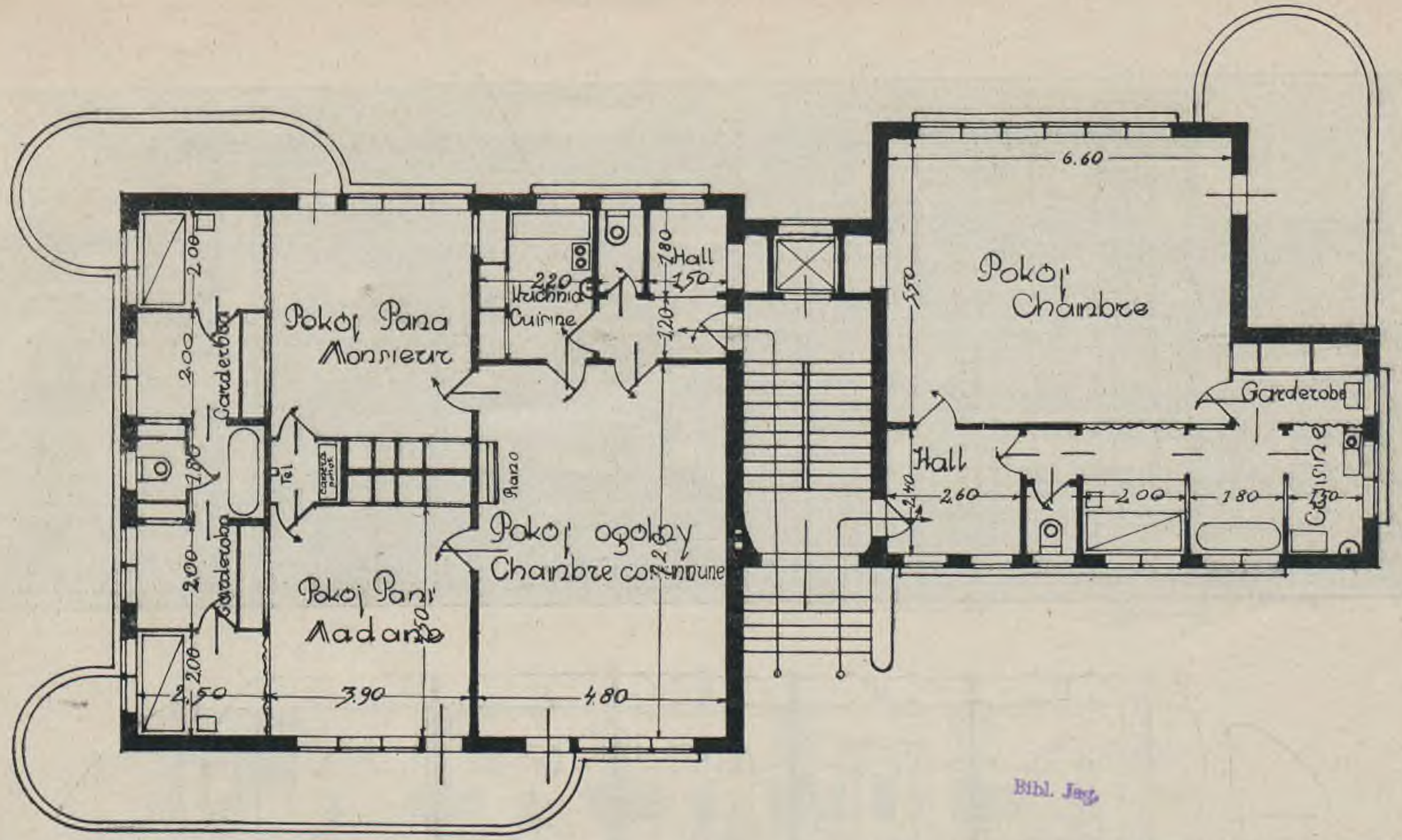


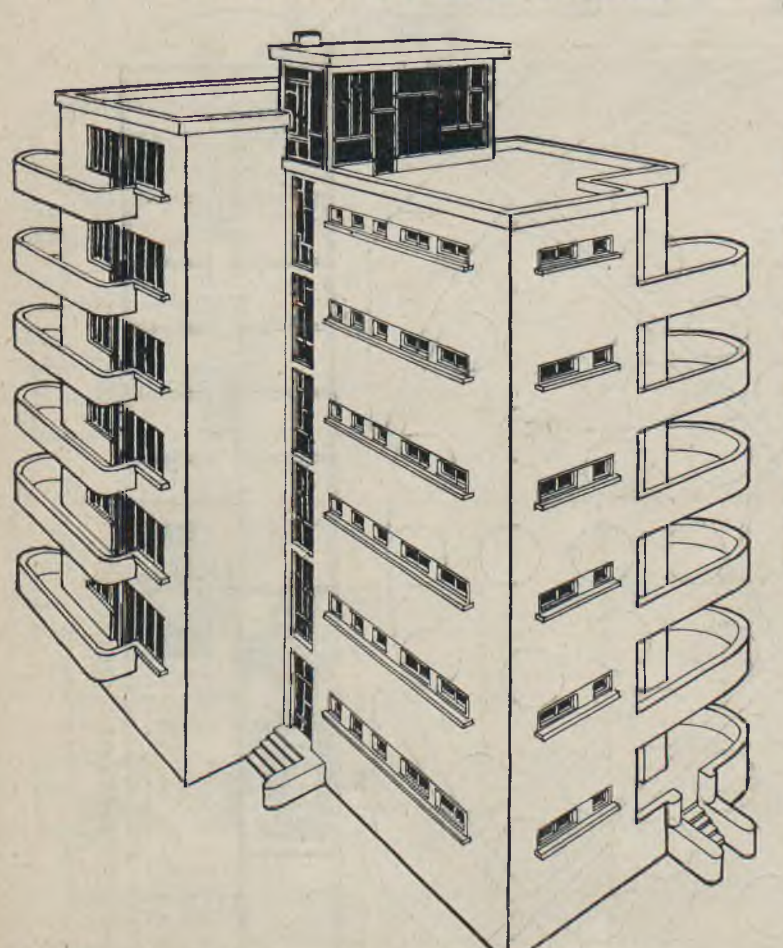


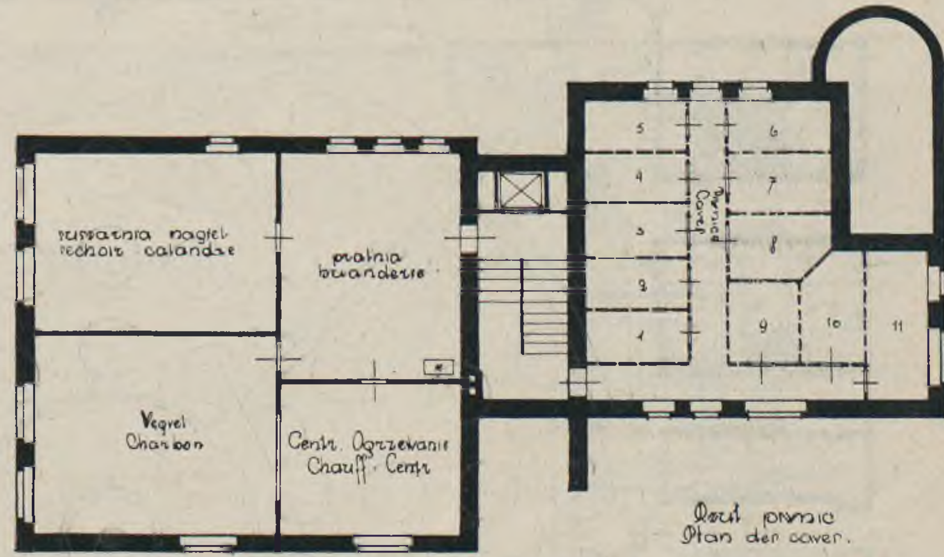
Przekrój poprzeczny
Coupe transversale



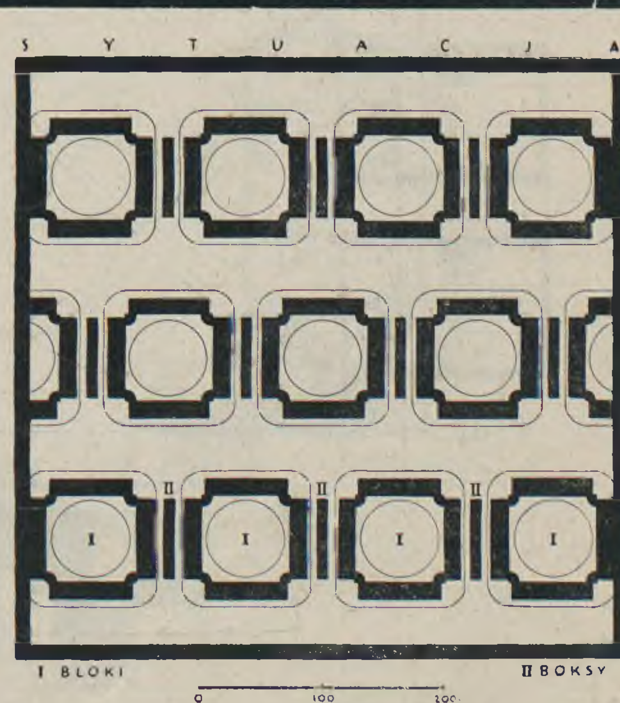
Przekrój podłużny
Coupe longitudinale







ŻARNOWEROWNA ■ SZCZUKA ■ SYRKUS



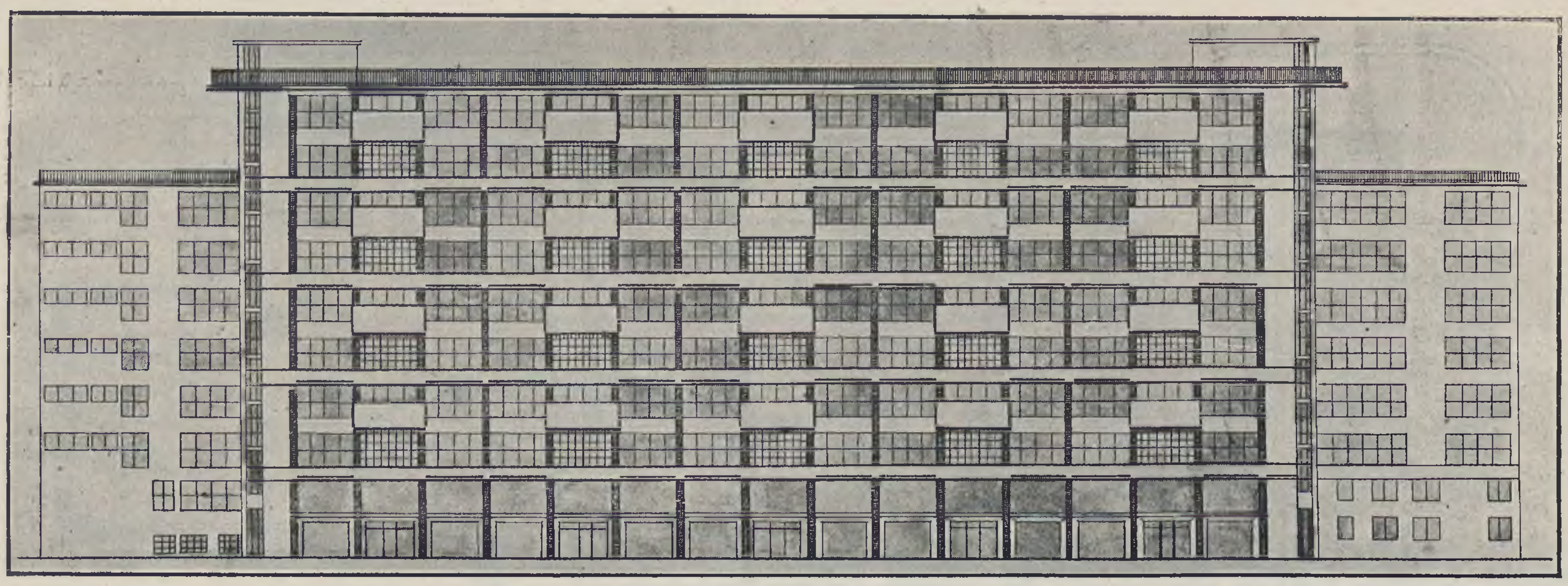
ZABUDOWANIA BLOKOWE
Fragment projektu urbanistycznego

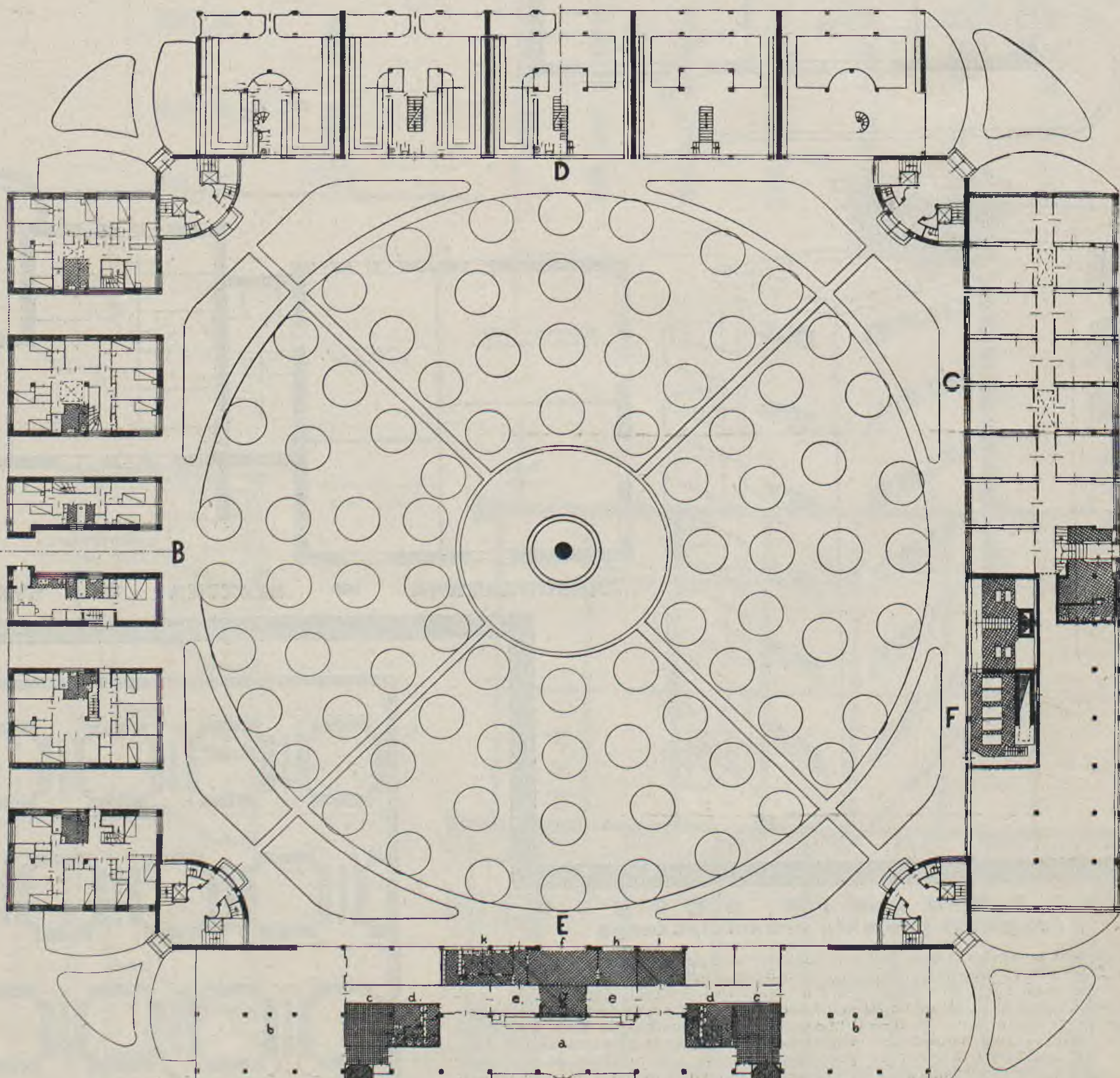
Dom ten jest pomyślany jako jeden z bloków w dzielnicy położonej w bliskości śródmieścia. Dzielnicę te przecinają dwie aleje (po 50 m szerokości) równoległe do głównej arterji. Jedna z nich jest komunikacyjna z uwzględnieniem handlu detalicznego — druga — spacerowa. Bloki są rozdzielone 30 m przestrzeniami — których środkiem ciągną się garaże ujęte przez dwie ulice po 5 — 6 m szerokości. Dla uniknięcia niebezpiecznych skrzyżowań i dla uzyskania naturalnego regulatora ruchu — każda przerwa między dwoma blokami jest zamknięta blokiem po przeciwnej stronie alei. Garaże ze względów zdrowotnych oraz dla wykorzystania szerokości przerw międzyblokowych — zostały umieszczone poza granicami domu mieszkalnego. Na dachach garażów są przewidziane zieleńce.

Wnętrze bloku jest przeznaczone pod ogródki i trawniki. Dwa skrzydła bloku (od obu alej) są pomyślane w 10 kondygnacjach — dwa inne w ośmiu. W jednym z tych ostatnich jest przebite pięć przelotów o szerokości 4 m i wysosokości 5.30 m dla uzyskania przewiewu. W narożach bloku są umieszczone klatki schodowe (po dwie w każdym) i windy (również po dwie) — doprowadzające do balkonów-uliczek obiegających blok od wewnątrz (co dwie kondygnacje) i obsługujące poszczególne mieszkania. Przyziemie (wysokość 5.30 m — w jednej lub dwuch kondygnacjach) przeznacza się na: **D**—sklepy, **E**—kawiarnie, **C**—gabinety przyjęć (np. lekarzy, adwokatów), pracownie i t. p., **B**—pokoje dla służby domowej i dozorców (60 pokojów i 2 mieszkania jednopokojowe z wygodami), **F**—centralne ogrzewanie, pralnie, suszarnie, magiel, piwnice.

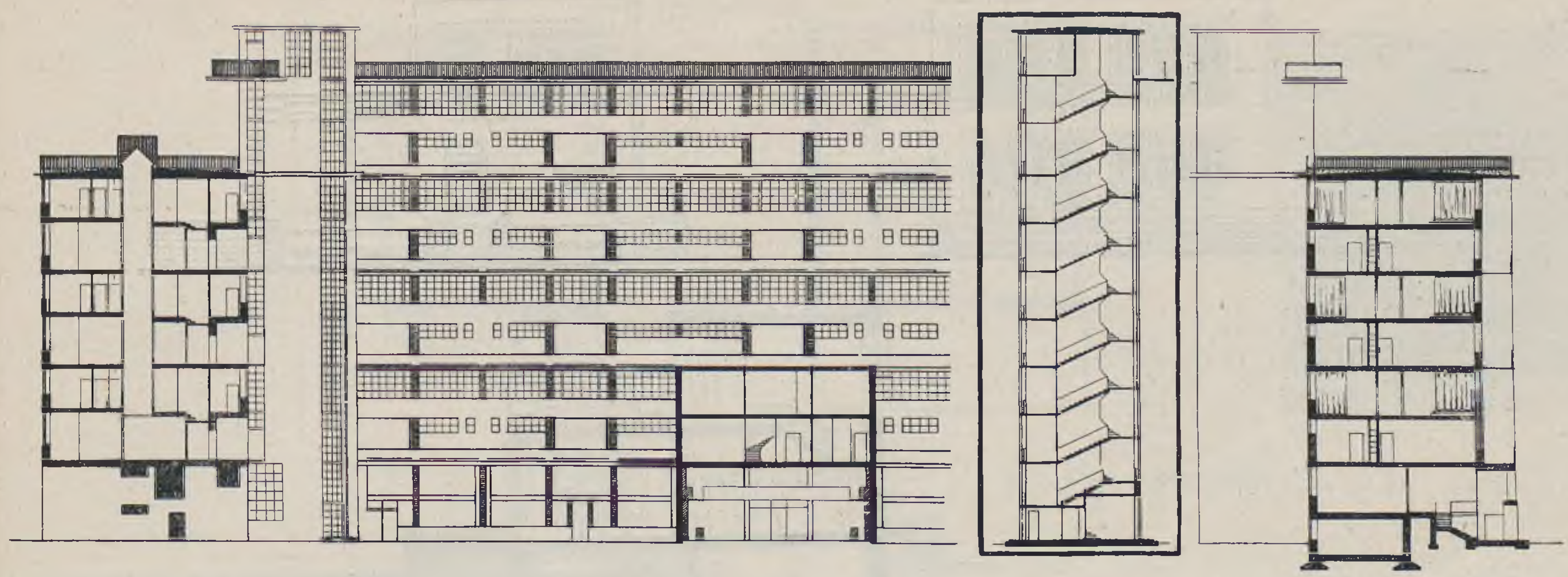
Każde mieszkanie (ogólna ilość 70) zaprojektowane jest na dwuch kondygnacjach z wewnętrzną klatką schodową i jednym (w narożnych po dwa do trzech) krytym tarasem—oraz dwoma balkonami. Wszelkie udogodnienia (jak kuchnie gazowe, odkurzacze i t. p.) są przewidziane. Na dachach tarasy. Konstrukcja domu żelbetonowa. Słupy co ∞ 4 m — ściany wypełnione murem ceglanym lub betonem żużlowym.

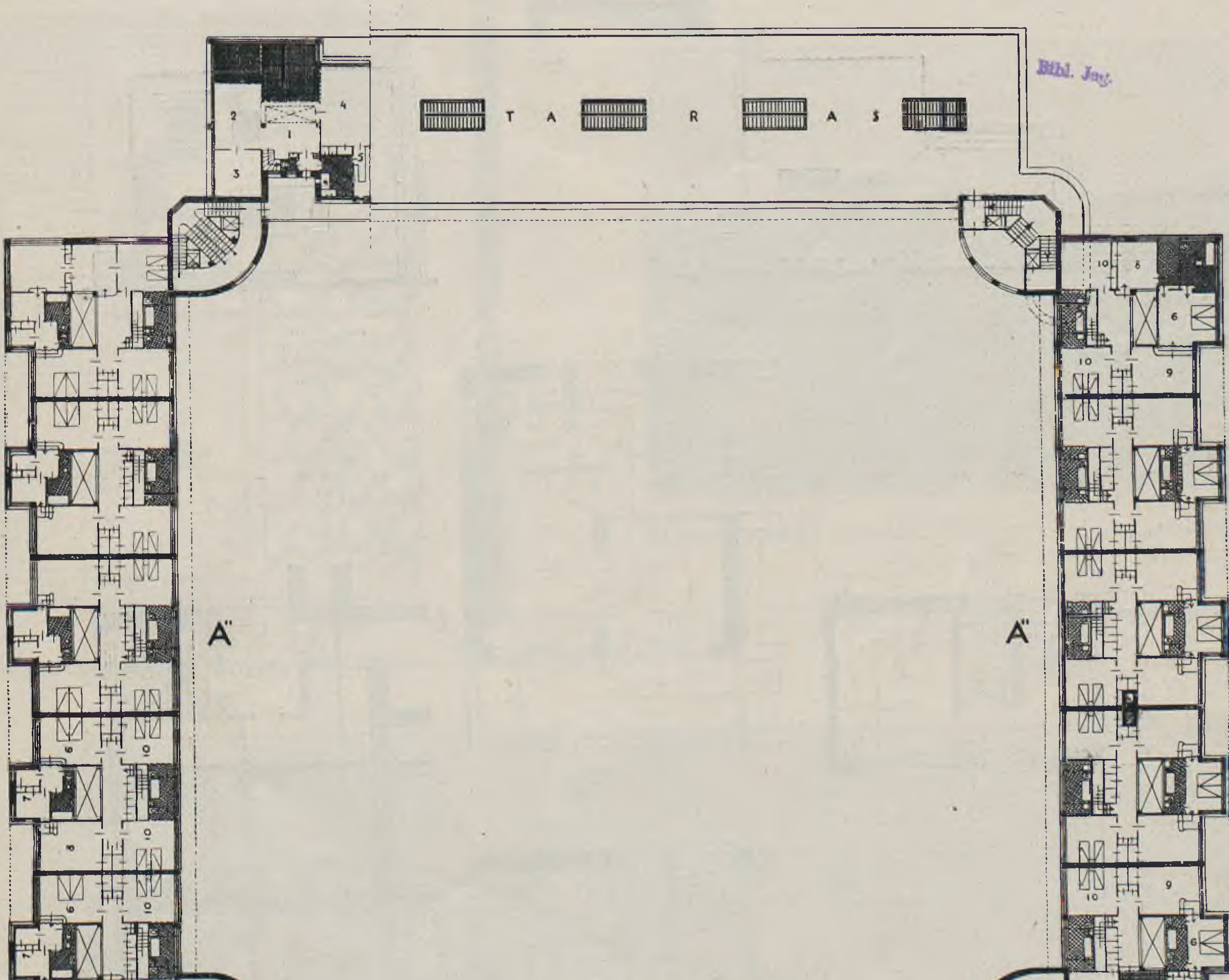
SZCZUKA, KOZIŃSKI, KARCZEWSKI



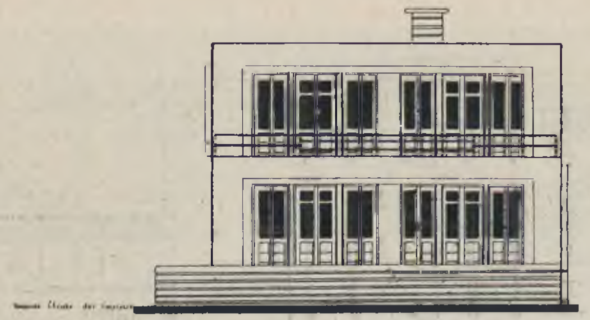


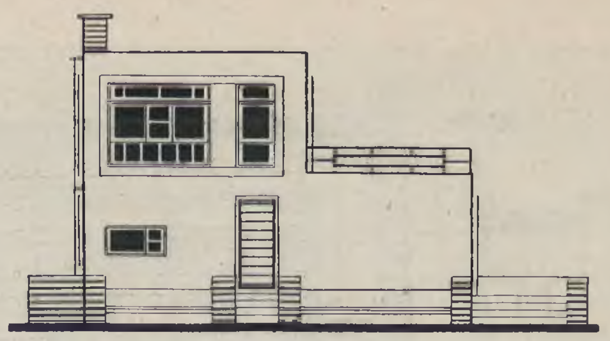
SZCZUKA — KOZIŃSKI — KARCZEWSKI

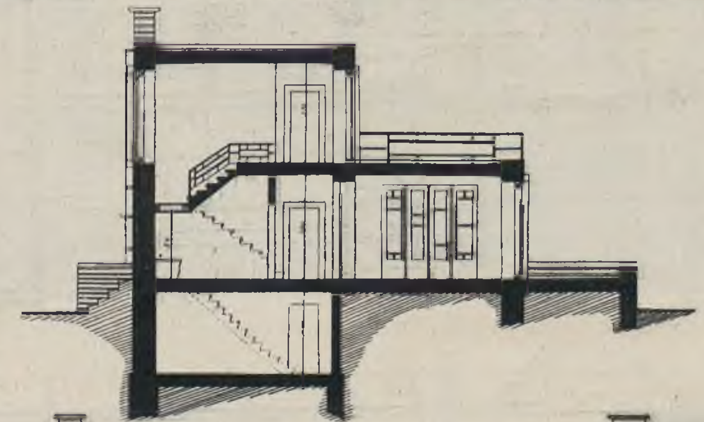


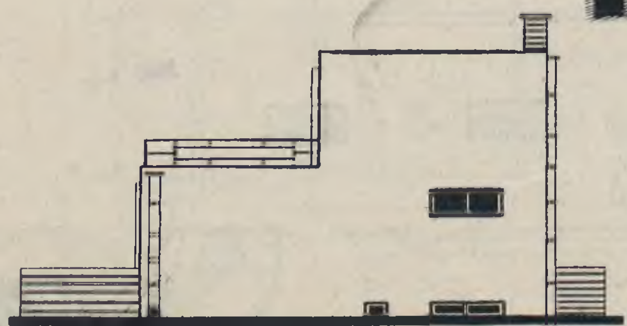


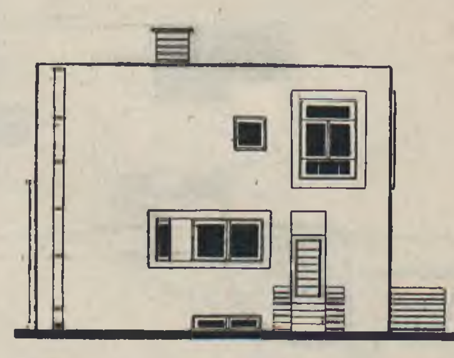
SZCZUKA — KOZIŃSKI — KARCZEWSKI

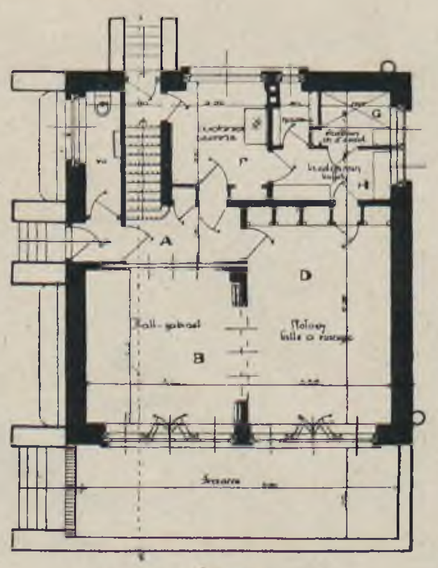


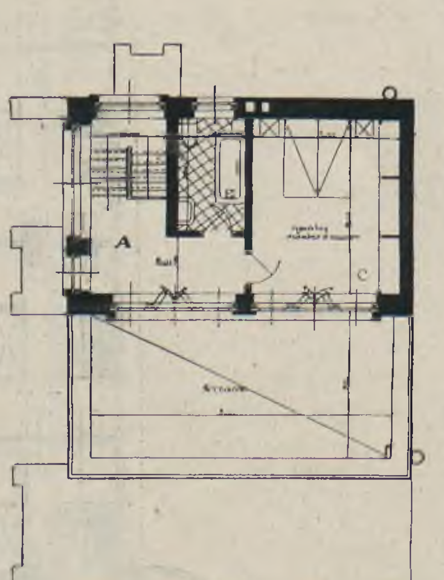


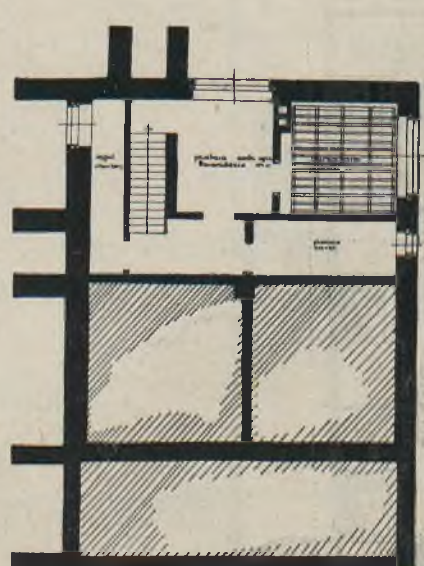


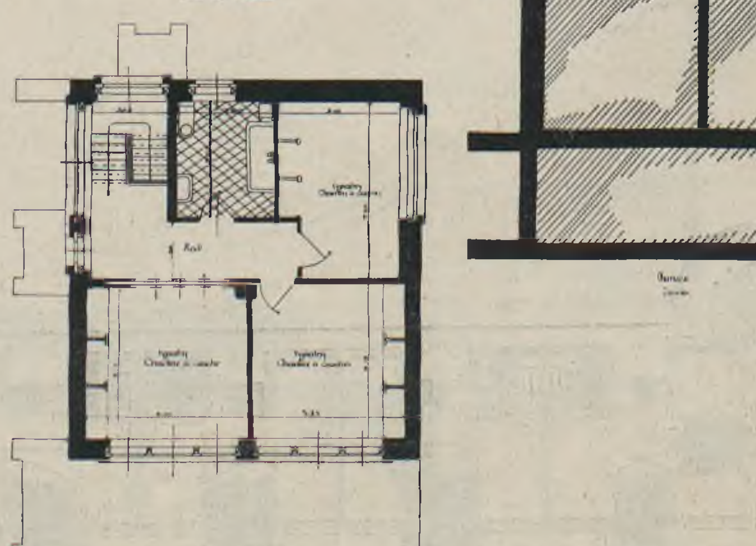






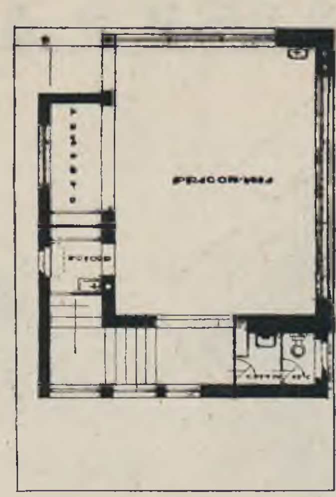


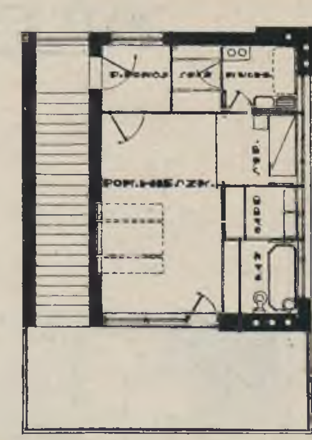


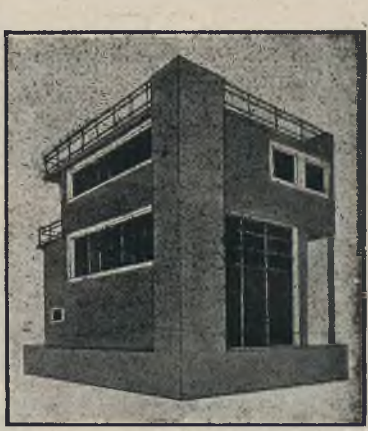


Rozbudowa 1go piętra
Agrandissement du premier étage

SYRKUS — ŻARNOWEROWNA — SZCZUKA

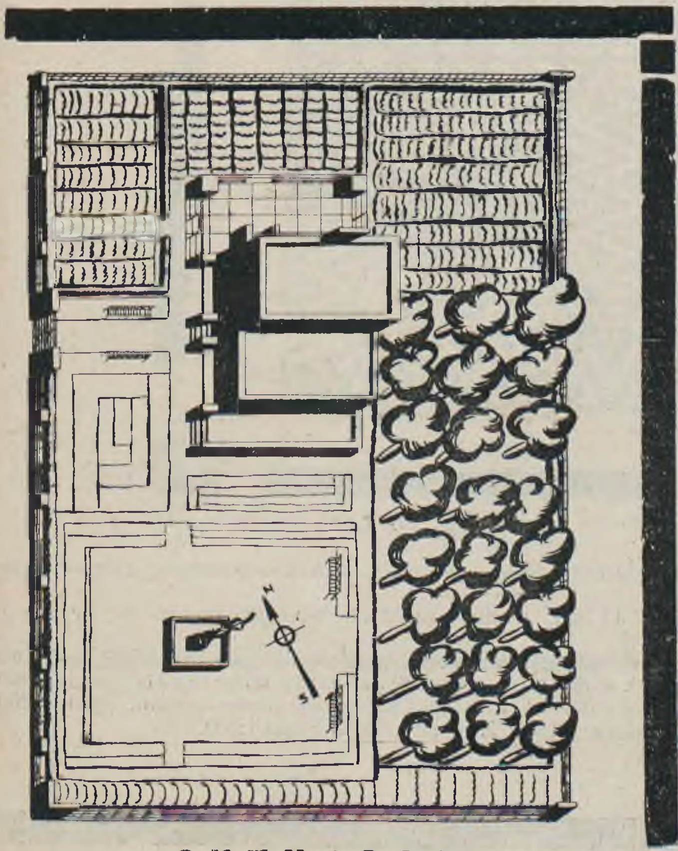






E. EPSZTEJN

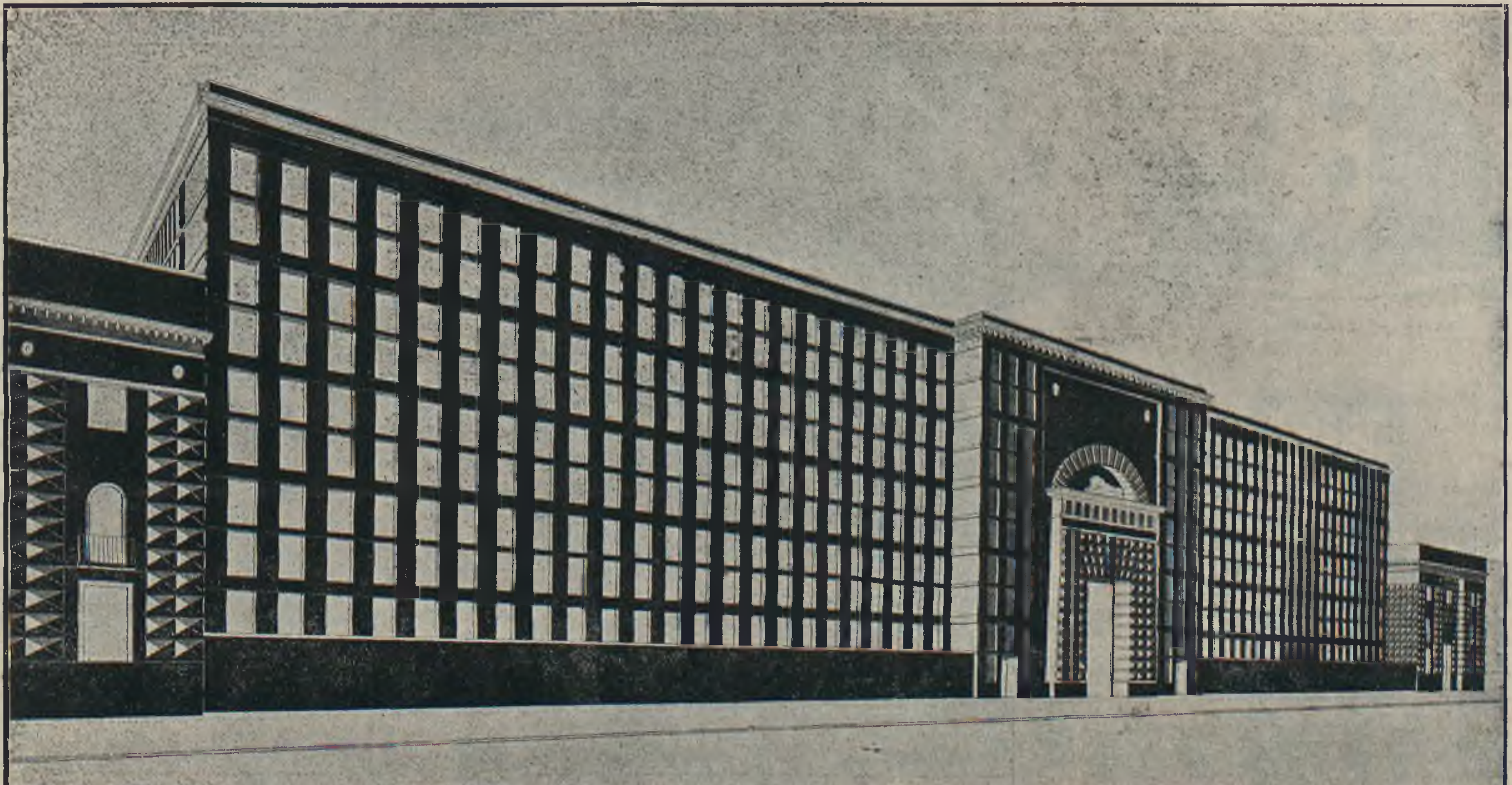
Dom — pracownia



SYTUACJA
ŻARNOWERÓWNA — SYRKUS — SZCZUKA



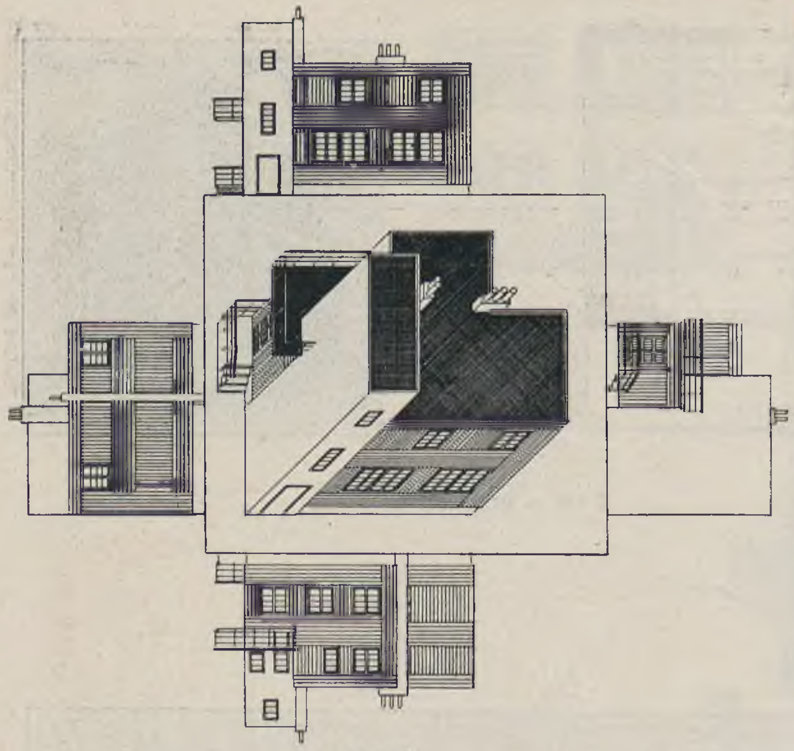
Jaworowe Turnie i Gerlach fot. dr. Z. Kołodziejski



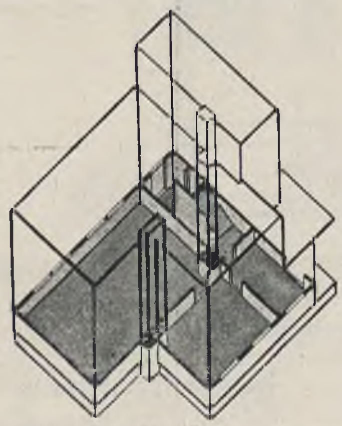
PRZYBYLSKI

Archiwum w Warszawie

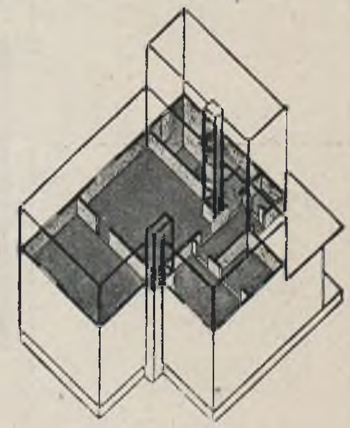
LECH NIEMOJEWSKI



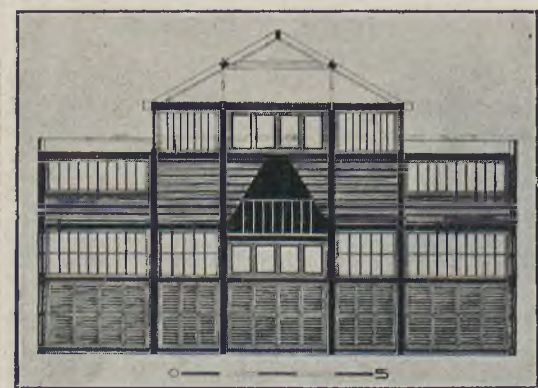
rys. 1



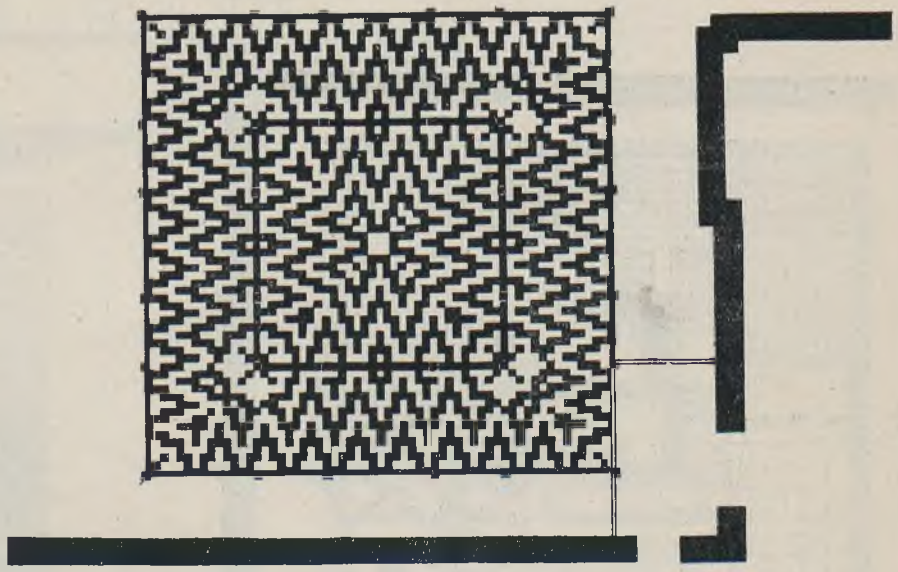
rys 2



rys. 3



rys. 4



rys. 5

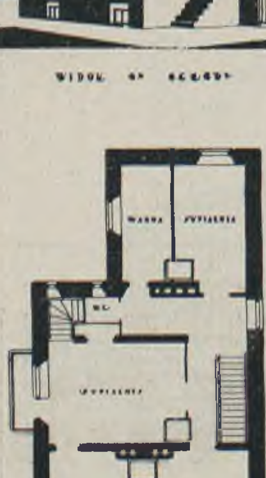
OBJAŚNIENIE ZNAKÓW:

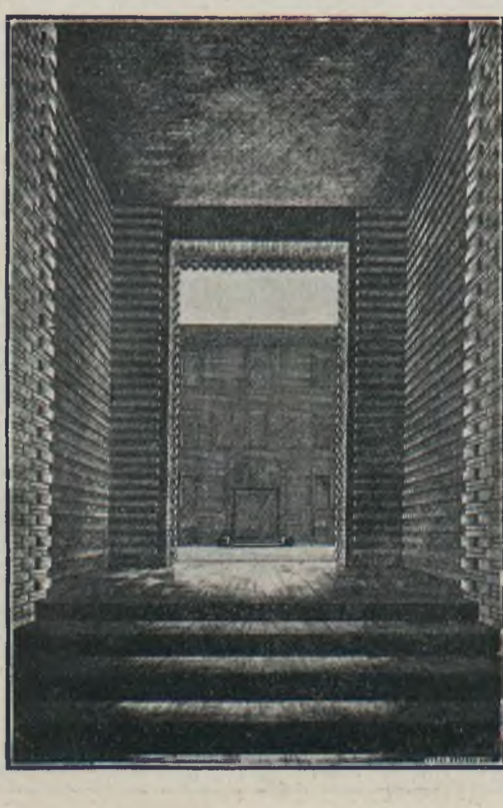
Rys. 1. Widoki zewnętrzne 1^0 klasowej szkoły powszechnej, budynek drewniany ramowo-szalowany. Skala 1 : 400.
Rys. 2. Izometryczny rzut przysienia 1^0 kl. szk. powsz., klasa 50 m^2, rekreacja 20 m^2, przedsionek 12 m^2. Skala 1 : 400
Rys. 3. Izometr. rzut piętra 1^0 kl. szk. pow.; mieszk. naucz.: przedpokój 3m^2, jadalnia 25m^2, sypialnia 20m^2, kuchnia 12m^2, alkowa $5\frac{1}{2}m^2$, śpiż. 1m^2, ogółem $66\frac{1}{2}m^2$ (pr.rz. 63m^2 bez alk.) skala 1:400.
Rys. 4. Przekrój poprz. pawilonu w ogródku tz. „Małej Cukierni ziemiańskiej" w Warszawie, budowa drewn. unikająca motywów zdobn.-ornam. Skala 1:200.
Rys. 5. Rzut poziomy pawilonu w ogródku z zaznaczeniem połączenia z dotychczasowym lokalem „Małej Ziemiańskiej". Skala 1:200.

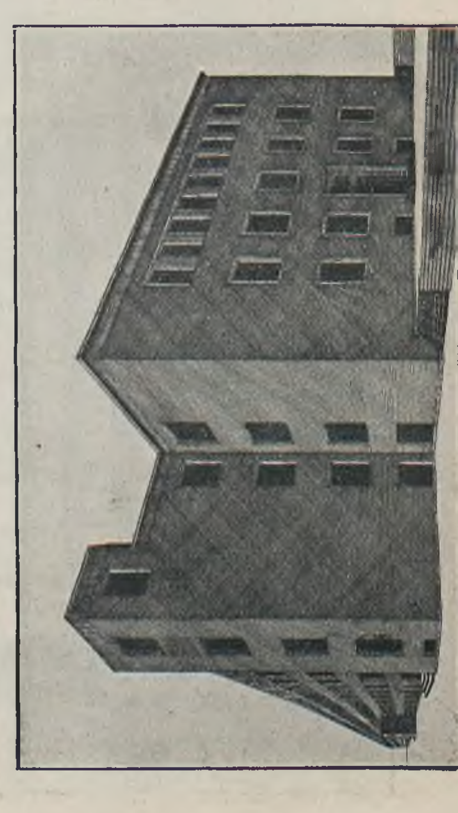
R. GUTT

Dom gen. M. Z na Żoliborzu



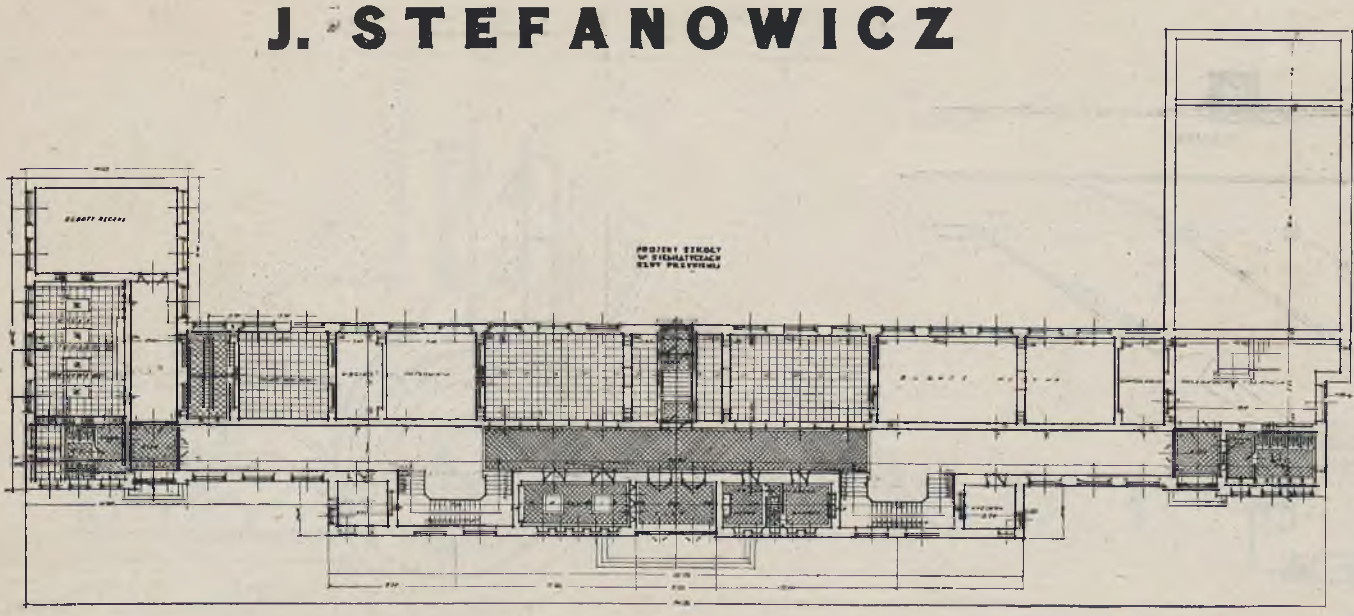


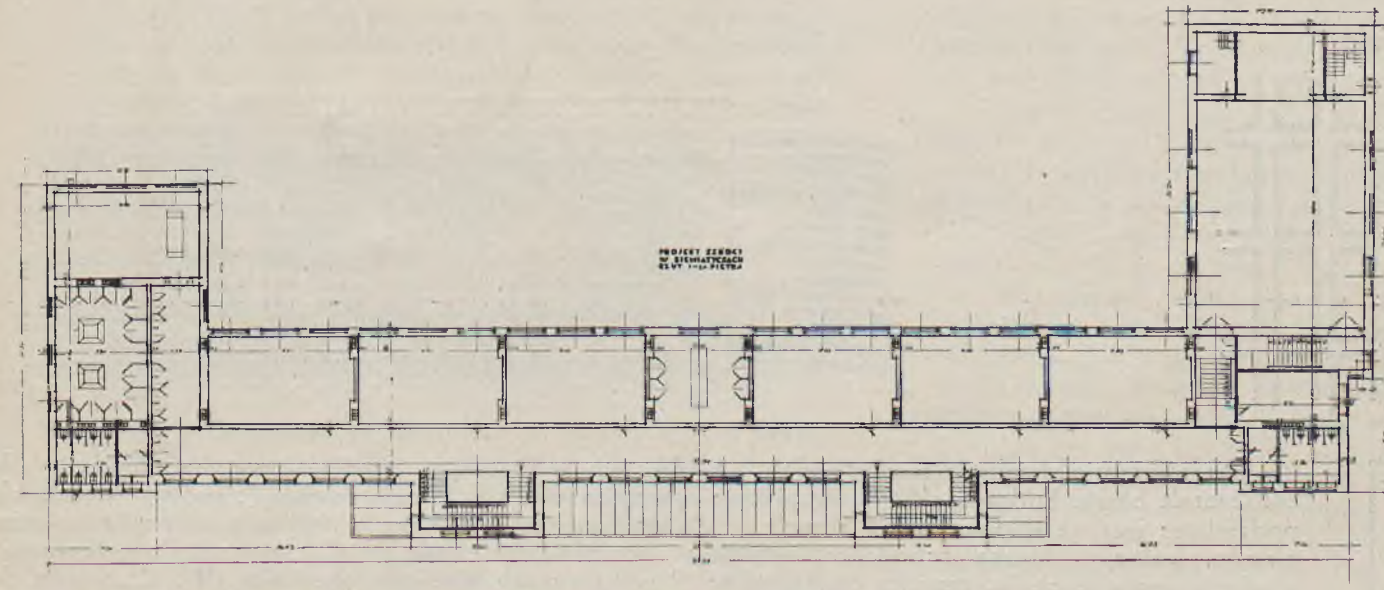




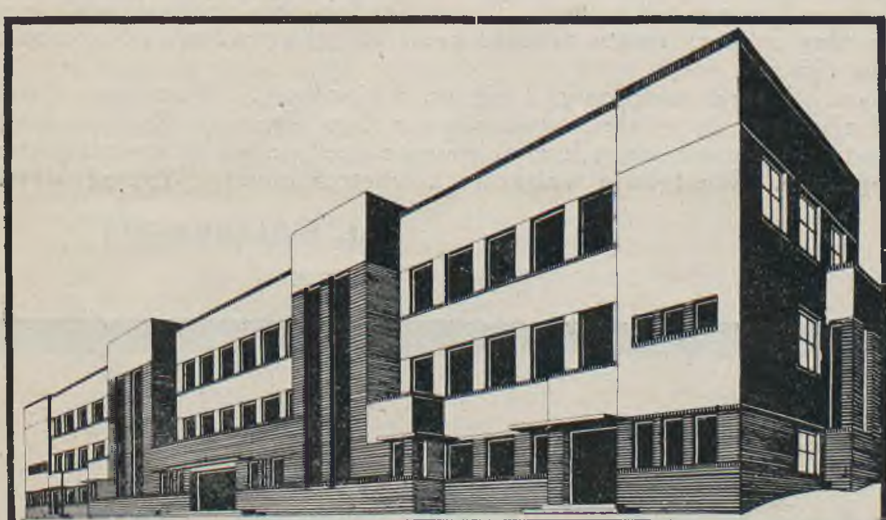
Zawodowa Szkoła Żeńska w Warszawie

J. STEFANOWICZ

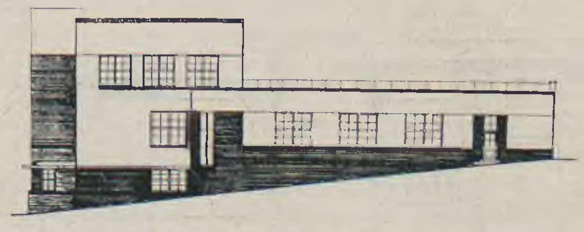








SZKOŁA W SIEMIATYCZACH

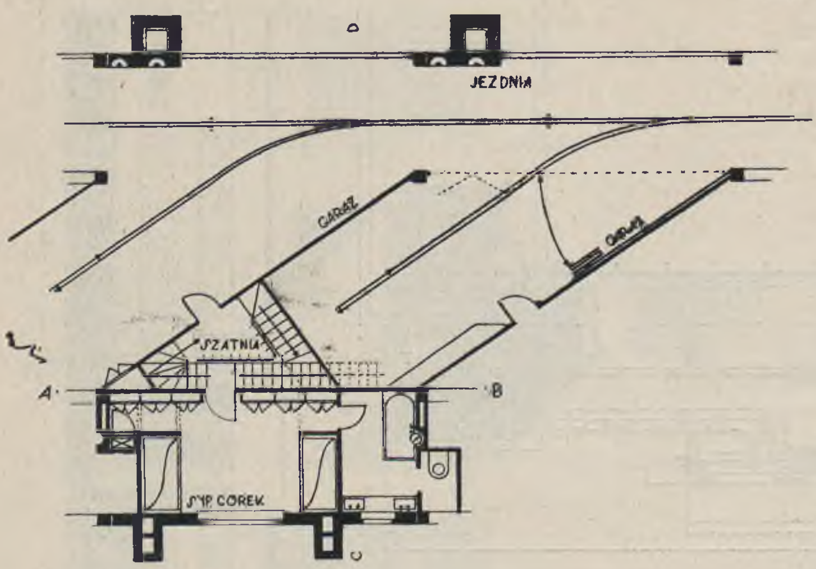


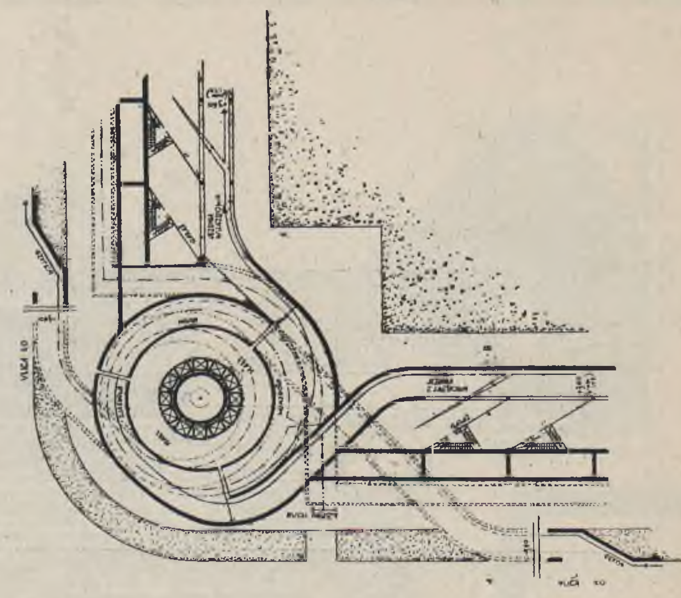


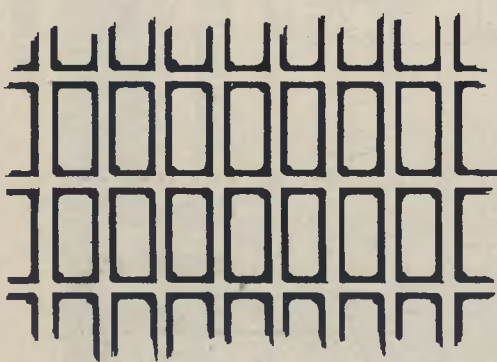


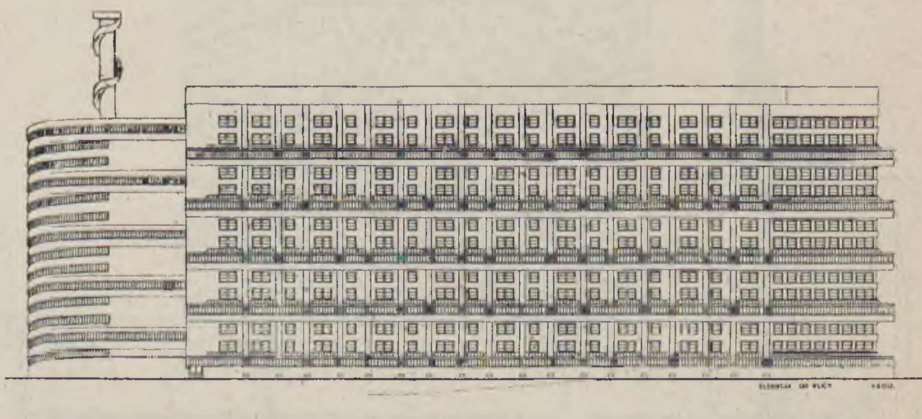


Kooperatywa osiedla Artystów Plastyków





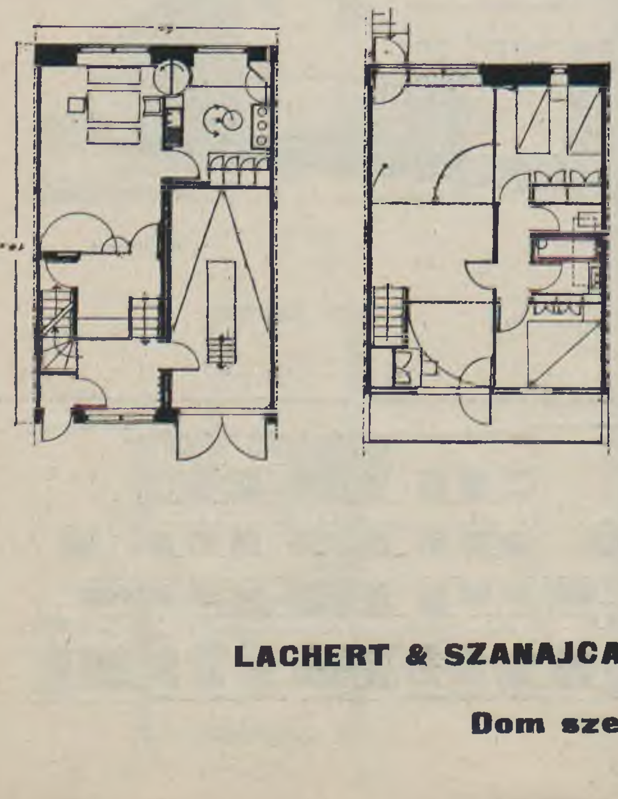


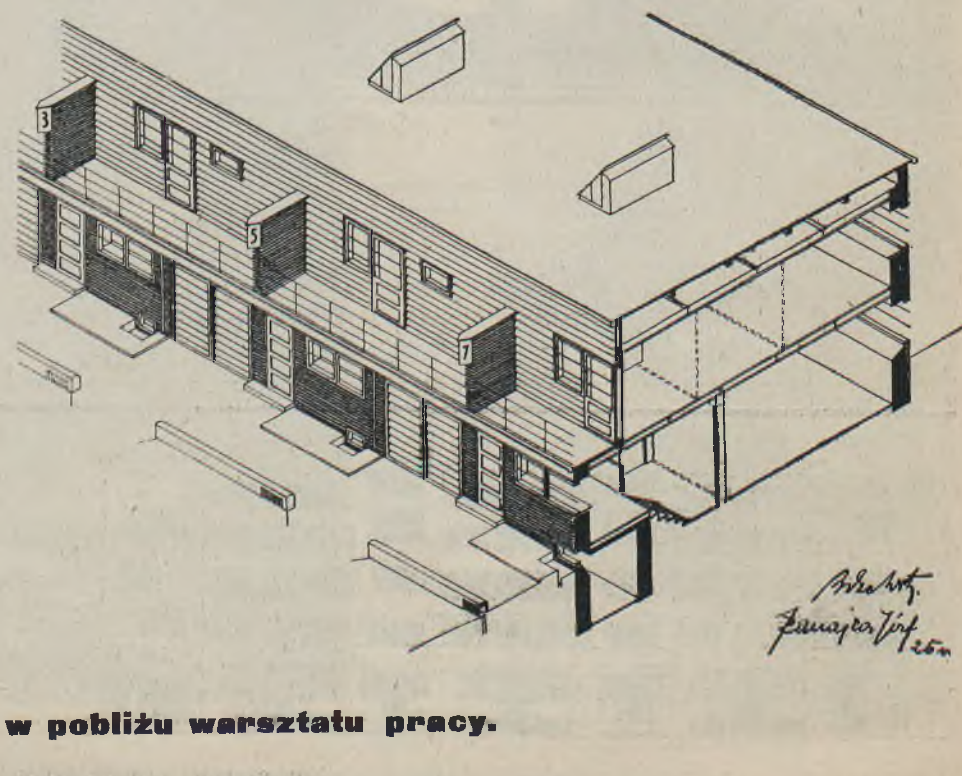


Dom mieszkalny pracujących w City

Projekt obejmuje dzielnice mieszkańców pracujących w centrum przemysłowo-handlowem. Na całokształt bloku budowli składa się szereg mieszkań dla normalnej rodziny (6 osób). Mieszkanie podzielone jest na 4 poziomy, 3 z nich = 2 zasadniczym. 1 poziom: świetlica z windą (śniadania, obiady, kolacje), klatka schodowa, sypialny rodziców, łazienka, W. C., kamera do odkurzania z windą, mała kuchnia, przedpokój, szatnia; 2 poz.: sypialnia córek, łazienka, W. C., winda do podnoszenia i opuszczania ubrań z kamery odkurzacza; 3 poz.: jezdnia jednokierunkowa, garaż, warsztat, szatnia; 4 poz.: sypialny synów, reszta ditto (2 poz.) Służba izolowana. Kubatura mieszk. 470 m^3, garaż i jezdnia 193 m^3.
2 narożn.-ślimaki, trójskrętne, skok skrętu = 2 poz. normalnym. 1 skręt wjazdowy, 2 pieszy. 3 zjazdowy. Wjazdowy 1 wieży łączy się ze zjazdowym 2-ej. 2 skręt dla ruchu pieszego. 3 zjazdowy łączy się z wyjazdowym 2-go ślimaka. Ruch jednokierunkowy. Instalacje: 2 centralne ogrzew. (pod ślimakiem), windy do potraw idą z kuchni (mieszczącej się na ostatniem piętrze) przez świetlicę do zmywalni w suterenach. Smietniki—analogicznie. Wentylacja wciągowa z wnętrza bloku. Wybieg ślimaku dla pieszych — z poziomu ulicy.

J. MALINOWSKI





LACHERT & SZANAJCA

Dom szeregowy w pobliżu warsztatu pracy.

LE STYLE MODERNE.

Si quelqu'un d'entre nous s'avisait de chercher la f o r m e m o d e r n e autrement que par l'application des lois qui, de toute éternité, ont déterminé l'existence et l'aspect de la forme, il aboutirait à quelque dépravation nouvelle, à laquelle la qualification m o d e r n e ne s'appliquerait que pour la distinguer d'autres aberrations dont se sont délectées des époques antérieures à la nôtre: celles du Baroque, de la Renaissance, des grands Louis, etc. Or, ce qui me donne à penser qu'en général le public n'attend pas autre chose de ce qu'il entend par f o r m e s m o d e r n e s, c'est qu'il n'a pas manqué une seule fois de crier à la laideur ou à la barbarie, quand il s'est trouvé en présence d'une FORME PURE NOUVELLE. Lors de l'apparition des premières machines, d'engins nouveaux, il cria à la laideur, et tous ceux d'entre nous qui se sont imposé la discipline de la conception rationnelle, pour les meubles, les objets et maisons qu'ils créaient, ont été dénoncés comme des barbares. La pétition signée par la plupart des grands noms de la Science et de l'Art français pour obtenir la démolition de la tour Eiffel ne devrait pas être si complètement oubliée non plus!

Toutes manifestations: Exposition, publication de Revues ou de recueils documentaires, permettant au public de se familiariser avec la lutte qui se poursuit actuellement dans le monde entier pour l'idée de la forme pure et rationnelle, ne peut manquer de ramener vivement son attention à cette constatation, que forme et modernité sont deux termes qui s'excluent, parce que forme est éternelle et que sa pureté est déterminée depuis toujours par la stricte observance du principe que la forme est le résultat à la fois le plus normal et le plus merveilleux de la plus adéquate adaptation à l'usage qu'on attend d'elle. La loi est constante: la loi de la conception rationnelle, qui n'a aucun rapport avec les conditions philosophiques ou sociales de telle ou telle époque.

La forme poure se range d'emblée dans la catégorie des formes éternelles. Le besoin qui a provoqué sa naissance peut être nouveau, particulier à notre époque, mais si elle est le résultat précis et spontané d'une stricte conception rationnelle de l'objet, de l'adaptation la plus logique à ce qu'il doit être pour répondre à l'usage le plus pratique qu'on attend de lui, il s'ensuivra que cette forme accusera d'emblée les traits les plus frappants de la grande famille qui se perpétue depuis l'aurore de l'humanité jusqu'à nos jours: celle des formes pures et radicales. Le temps ne compte pour rien, les formes les plus anciennes naissent modernes, ou plus exactement ni les unes ni les autres n'ont d'âge.

La conception rationnelle engendra, à l'âge paléolithique, les outils et les armes en silex ou en onyx taillés, puis les outils et tous les objets pratiques de l'âge du bronze, et successivement, au cours des siècles, les instruments aratoires en bois et en métal, les instruments de musique, les armures, les véhicules, les bateaux et les moulins, enfin l'ampoule électrique, les machines et les engins divers, les autos et les avions...: la conception rationnelle est la source inépuisable et éternellement fraîche de toute cette lignée qui atteste au cours des siècles l'existence et la constante vigueur d'un style qui n'a pas d'âge, qui est et qui sera de tous les temps.

Car il s'agis d'un style, d'un style unique, qui n'a pas de nom et qui, depuis qu'il existe, est exposé aux manoeuvres d'une corruption qui représente, dans le monde des objets, la puissance souterrnaine jalouse de leur pureté, comme elle l'est, dans le monde des humains, de la pureté des corps et des coeurs.

Elle dispose de moyens subtils et sûrs. Ce furent d'abord les a s s o c i a t i o n s d'i d é e s. Un assemblage rationnel de quatre pieds en fonction de supports, l'escabeau ou le chenêt, provoque immédiatement ce genre d'association: peut-en effet échapper à la suggestion de l'animal qui pose lui aussi son corps sur quatre pattes? Dès lors, cette constatation bien puérile se fait obsédante et impérieuse. Elle provoque quelques adjonetions: une tête et une queue complètent ce schéma abstrait, ou bien le pied s'agrémente d'un sabot ou de griffes et devient un pied caractéristique de tel ou tel animal. Sur cette pente, il n'y a plus d'arrêt. Voyez plutôt dans les musées d'art industriel. Le vase — une des plus nobles formes de tous les temps, créée dans toutes les régions de la terre où apparut l'être humain — le vase, la coupe, la cruche, réinventés toujours et partout où les mains de l'homme manipulèrent la glaise, se composent de parties essentielles, si semblables à certains éléments du corps humain que, dès l'invention des mots et du langage, on les dénomma cou, panse et pied.

Cette ressemblance nous valut les vases anthropomorphes: ceux de l'espèce naïve et ceux de l'espéce grivoise ou obscène. Ainsi l'association d'idées provoqua la première manoeuvre de corruption et de souillure. La forme garde—t—elle encore quelque chose de sa pureté primitive, elle en sera irrémédiablement dépouillée dans la suite. A la représentation de l'animal s'associe l'idée de sa force ou de sa férocité: celles-ci sont érigées en symboles, qui deviennent les parasites victorieux de toutes les formes, écartant dans la conception de l'objet tout raisonnement et toute logique. Cela dura tant que les symboles eurent un sens et qu'ils bénéficièrent de quelque respect. Ils survécurent, mais en tant qu'éléments d'ornementation seulement. Ce qu'ils avaient emprunté à la nature se trouva dès lors libéré de toute contrainte de stylisation. Le paradis terreste fut lâché sur le monde des formes. Toutes les bêtes de la création, toutes les fleurs, tous les fruis, et en outre Eve et Adam — Eve surtout, dans sa descendance la plus variée — se ruèrent à la conquête, à la corruption, à la souillure de la forme.

Et la forme fut submergée sous le flot des sentiments, produits d'une imagination entraînée progressivement à une sénilité dégoûtante et précoce.

Ce fut notre lot à nous de contempler, vers la fin du siècle dernier, le spectacle de cette déchéance et d'en subir la honte!

Or, c'est au cours de l'évolution résumée en ce raccourci succinct à l'excès que sont nés et que se sont développés les styles.

Les plus anciens sont tarés. Plus ou moins.

Une exception splendide: le style grec archaïque.

Un retour plein de promesses, avec le Roman; une réalisation momentanée dans l'Architecture mahométane... Et voici que la Renaissance actuelle, remuant violemment les décombres, a ranimé le feu qui couvait et une grande flammejoyeuse, pure et claire, monte de tous côtés à l'horizon.

Nous avions, des tout premiers, associé l'idée de la forme pure à la naissance d'un „style nouveau". Mais nous commîmes une erreur, d'autant plus frappante que nous nous réclamions du principe de la conception rationnelle pour caractériser ce style nouveau. Or, ce principe est vieux comme le monde. Mais notre confusion s'explique.

Nous répudiions tout ce qui existait autour de nous, tout ce qui avait quelque rapport avec les styles, nés depuis la période gothique — en laquelle nous retrouvions les dernières traces de raisonnement logique, nous répudiions tout ce qui portait les traces du mensonge et de la corruption qui s'étaient acharnés sur la forme des objets, nous nous trouvions devant une terre inconnue à laquelle nous allions imposer le règne de la conception pure, d'une I m m a c u l é e C o n c e p t i o n. Nous nous sentions entraînés par l'ardeur d'une foi nouvelle, la foi en la conception purement rationnelle, la conception rationnellement pure de tous les objets. Le dogme de l'aspect adéquat et de la moralité de la forme s'était emparé de notre âme et de notre esprit, au point de justifier bien des erreurs et bien des excès.

Nous entonnions le cantique de la Beauté rationnelle, l'AMO vibrant qui parvint à enflammer des légions, à les entraîner à notre suite et à conquérir le monde ([1]).

Chaque nouvel effort de création dans le domaine de l'architecture ou des arts industriels nous valut une révélation: la révélation d'une forme étrange, inédite, se différenciant de tout ce que lsarchitecture et les arts industriels avaient produit depuis quelques siècles. Alors, qui n'eût dit, qui n'eût cru comme nous que ces formes appartinssent à un „style nouveau"?

Qui? — sinon nous-mêmes quand, par la suite, nous nous aperçûmes que la conception rationnelle nous ramenait fatalement aux formes les plus rudimentaires, les plus primitives, des objets connus et inventés précédemment, que nous redécouvrions ce qui avait existé: dans le domaine des formes, ce qui avait existé: dans le domaine des formes, ce qui avait existé au temps de la conception rationnelle: dans le domaine des ornements, ces ornements linéaires qui avaient existé de tout temps et qui sont le produit de facteurs psychologiques agissant identiquement sur tous les êtres humains normaux ([1]).

Depuis lours, nous avons été amenés à la conception d'un style unique: celui de la Conception rationnelle et de la Forme pure. Il se fait que, grâce à la prédominance actuelle de la Technique sur l'imagination et l'invention fantaisiste, notre époque écrase les anciens styles et ce qui tend à se perpétuer d'eux sous un apport considérable de nouvelles formes: les machines, les engins, les construction formidables en fer et en béton, qui répondent à des besoins nouveaux ou intensifiés de la vie moderne. Mais, qu'on ne s'y trompe pas: toutes ces formes sont les grandes soeurs de celles du marteau, de la lame ou de la hache en silex, des premiers rasoirs de l'âge du bronze, des socs en bois ou en fer, des brouettes, des pelles et des instruments de musique les plus anciens.

Entre les formes les plus délicates, l'ampoute électrique me semble porter une empreinte particulièrement frappante de la mentalité t de la sensiblité de notre époque. Elle est un desrésultats les plus exquis, les plus émouvants et les plus précieux de l'opération cérébrale aux prises à la fois avec le problème technique et avec l'incomparable fragilité des matières dont l'objet est fait. Dans l'ampoule électrique je tends à reconnaître une des incarnations les plus pures, dans le domaie des objets, de la pensée créatrice, une des émanations les plus délicates de la sensiblité. Elle n'a sa pareille que dans le monde des fleurs révélatrices troublantes d'une Intelligence et d'une Sensiblité extra-humaines.

Dans un bilan „esthétique" l'objet ne se taxe pas selon ses dimensions ni sa valeur matérielle: le plus petit, s'il est parfait, vaut le plus grand. Au bout et pour fixer la somme finale, il importera de noter combien d'u n i t é s d e p e r f e c t i o n sont contenues dans le relevé total. Elles constituent ce qu'il y a de pur, de nouveau, dans une époque qui doit se relever de la plus basse des déchéances, de la plus dégradante des corruptions.

Après „le grand évènement" de l'Exposition de Paris, des expositions restreintes, nettement programmatiques, et consciencieusement préparées peuvent ramener l'opinion publique à une vue exacte de la situation actuelle de l'Architecture et des Métiers d'Art.

La „Foire" de Paris a tout confondu, a tout remis en question et pêle-mêle nous avons des choses excellentes et les pires choses. Nous avons vu l'idée de la forme pure aux prises avec celle du „Décoratif", du décoratif arrogant, excessif; du décoratif à tout prix.

Il est temps de se détourner de ce spectacle et des cérémonies à grand apparat pour se recueillir. C'est l'heure des modestes et pieux offices dans la chapelle attendrie et silencieuse. Et ce sont les résolutions, prises dans le recueillement le plus profond de notre coeur d'Homme, face à soi-même, lois des foules, des vanités et des foires qui entraînent ceux qui peuvent nous aider à changer la face du monde.

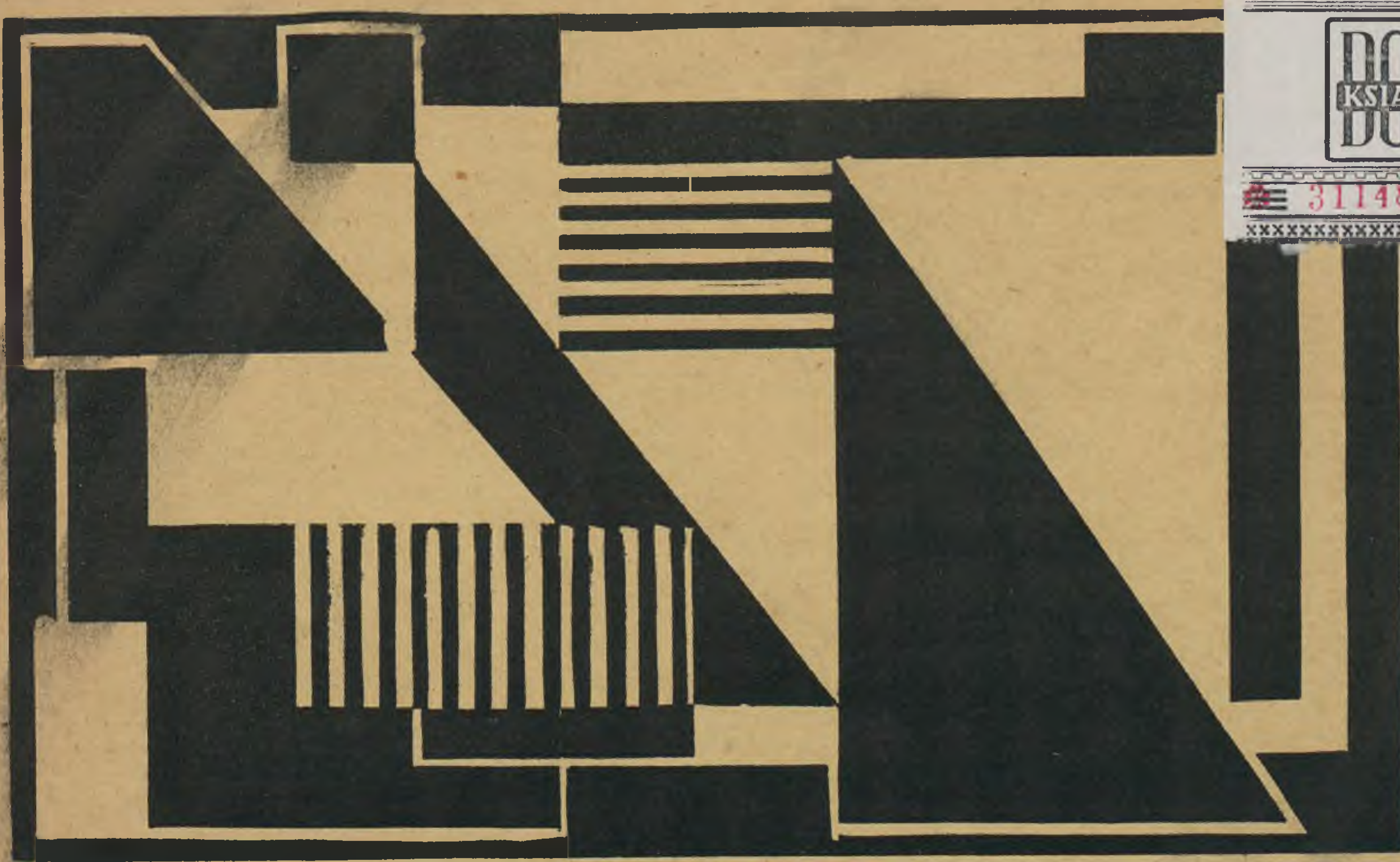
Car c'est cette résolution que nous avons prise, voici quelque trente ans: celle de changer d'abord notre propre foyer, ensuite la face du monde en n'y tolérant aucun objet, aucune construction — Hangar, Monument ou Palais — que s'il se présente à nos yeux TEL QU'IL DOIT ÊTRE, dans le simple appareil d'une expression adéquate et parfaite, véridique et sincère, afin que nous pussions, par le retour à cette condition élémentaire et indispensable espérer reconquérir par étapes tout ce que nous avons perdu successivement de dignité humaine.

HENRY VAN DE VELDE.

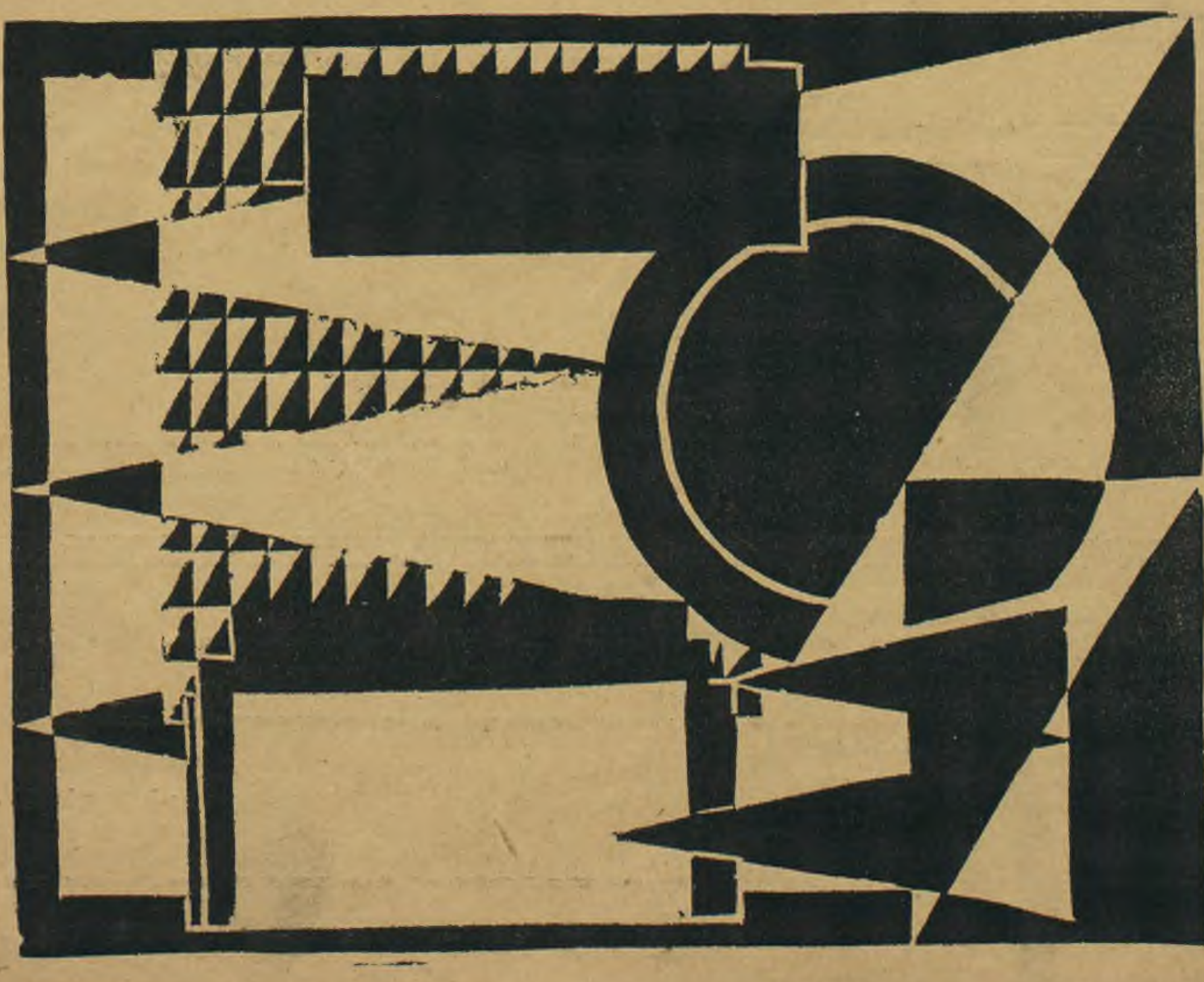
Wassenaar, „De Tent" (Hollande), Mai 1925.

([1]) AMO, traduit en plusieurs langues, se trouve reproduit dans mes F o r m u l e s d'u n e E s t h é t i q u e n o u v e l l e, Eddītions de l'Equerre, Bruxelles.

([1]) L'O r n e m e n t a t i o n s t r u c t o-l i n é a i r e e t d y n a m o-g r a p h i q u e, un manuscrit en voie d'achèvement.



J. PAETERS, 1921 — 1924.



Dzieło sztuki nie egzystuje samo dla siebie.

Każde dzieło sztuki potencjonalnie zawiera w sobie pierwiastek pedagogiczny.

Nie ulega wątpliwości — że:
Pokój mieszkalny (nie zagracony) z przyjemnem rozmieszczeniem i zabarwieniem szerokich płaszczyzn ścian według ich funkcjonalnego przeznaczenia, umeblowany z najwyższą **prostotą i celowością** — działa koordynująco, przyjemnie i zdrowo na psychikę jego mieszkańca.

Nie ulega wątpliwości — że:
pokój z mnóstwem niepotrzebnych drobiazgów, ozdóbek, galanterji, niespokojnie powykręcanych ornamentacji (zwłaszcza w meblach), najdziwaczniejszych fatałaszków, obrazków, reprodukcji, wazoników, kilimków, „stylowych" esików-floresików na dywanach i tapetach — jednem słowem z całym swym dotychczasowym chaosem i przypadkowością w „urządzeniu" wnętrz mieszkalnych — jest nietylko zbiornikiem kurzu i utrapieniem służby — lecz oddziaływuje i na psychikę jego mieszkańca (chociaż sobie tego nie uświadamia) w sposób najfatalniejszy — wnosząc do psychiki tenże sam **chaos, drobiazgowość i brak sprężystości.**

Nie ulega wątpliwości — że:
może być zapotrzebowanie na obraz lub rzeźbę — lecz w tym wypadku obraz i rzeźba winny stanowić nieodłączną część składową architektury wnętrza. Winny one być zamawiane, projektowane i wykonywane wraz z umeblowaniem mieszkania i winny do pewnego stopnia liczyć się z upodobaniami zamawiającego. Technicznie muszą być wykonane w ten sposób, żeby ich cena rynkowa nie przekraczała ceny innych przedmiotów codziennego użytku.

Barwić należy budynki w zależności od oświetlenia — które jest uwarunkowane położeniem źródła światła tj. słońca. T. zn. inne wrażenie odbieramy od budynku patrząc nań od północy tj. pod światło — a inne od południa tj. w pełnem świetle. Innego odpowiednika barwnego wymaga oświetlenie wschodzącego słońca — a innego zachodzące.

Planowe wychowanie mas proletarjatu miejskiego i rzesz włościańskich, t. zn. podniesienie ich poziomu obyczajowego i kulturalnego oraz walka z chorobami i charłactwem fizycznem da się osiągnąć niemal że wyłącznie przez budownictwo.

Mianowicie: zakres wymagań i potrzeb życia codziennego jest uzależniony od stanu materjalnego i kulturalnego.

Wymagania i potrzeby polskich chłopów i robotników stoją na tak niskim poziomie — że gdyby warunki złożyły się w ten sposób — że wielkie masy ludowe mogłyby korzystać z udogodnień kulturalno-cywilizacyjnych — to nie umiałyby ich racjonalnie wykorzystać.

Należy więc ulepszenia wprowadzać stopniowo — począwszy od najprostszych i najpotrzebniejszych.

Pomyślmy o tak sfunkcjonalizowanych mieszkaniach dla ludu — by polski chłop i robotnik nauczyli kąpać się u siebie w domu.

Jeżeli p. Woroniecki jest powołany (przez ludzi nieznających polskich stosunków) do organizowania polskich działów na wystawach międzynarodowych — to niechże pan Woroniecki łaskaw będzie zawiadamiać odpowiednich ludzi w odpowiedni sposób, pod odpowiedniemi adresami i w odpowiednim czasie — a nie na parę dni przed otwarciem tychże wystaw.

W artykule p. t. „Przegląd Usiłowań" („Sztuki Piękne" Nr. 12 z dn. 15 IX.25 r.) dr. Stefanja Zahorska stawia zarzut polskiemu modernizmowi: że jest pozbawiony „rozmachu", że nie dorzucił do ogólnoeuropejskiego dorobku jakiejś „mocnej, zasadniczej zdobyczy", że jest „lękliwy", że „nie błądzi", że nie popełnia „szaleńczych prób i bolesnych nawrotów".

Czy faktycznie można nazwać lękliwością, biernością i brakiem rozmachu to — że polski modernizm tworząc w najcięższych warunkach, mając do zwalczania zakorzenione najfałszywsze przesądy o sztuce w społeczeństwie tępem, opornem i pozbawionem kultury artystycznej — nie pozostał w tyle poza Europą (co przyznaje i szanowna autorka: „zasługą tych najśmielszych u nas jest raczej to, że nie pozostają w tyle").

Ciekawe jest jak autorka rozumie „rozmach"?

Czy fantastyczne, niewykonalne życiowo projekty — czy też dążność do konsekwentnego i systematycznego przeprowadzenia najradykalniejszego programu jaki powstał w dziejach sztuki — dzięki **tym kilkudziesięciu** na całej kuli ziemskiej?

A może p. S. Z. nie wie o tem, że w tym programie jest i drobna cząstka twórczej myśli polskich modernistów — która powstała **niezależnie** od pracy ich zagranicznych towarzyszy?

Nie mamy ambicji tworzenia „genjalnych głupstw" — lecz dokładamy jedną cegiełkę do ogólno ludzkiego gmachu nowej sztuki.

Przypuszczamy, że p. S. Z. dobrze jest poinformowana o tem, jak trudno jest tworzyć w społeczeństwie tak obojętnem jak nasze.

Klisze wykonano w zakł. cynkogr. „FOTOCYNK" Z. Eldkinda, Warszawa, Ogrodowa 11, tel. 160-88.

Blok łamał: JÓZEF MACIAK **Drukował: AL. GORĄCZKO**

Tłocznia T-wa „Straży Kresowej", sp. z o. o. Warszawa, Jasna 8. Tel. 80-54.